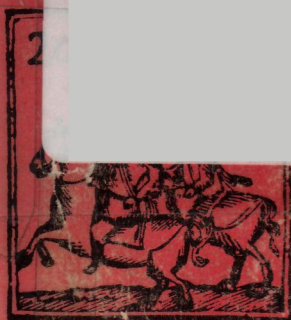


Georg Lukács

# LA NOVELA HISTORICA





*biblioteca*



ERA



Georg Lukács  
LA NOVELA HISTORICA

PRIMERA EDICION EN ALEMAN: 1955  
TITULO ORIGINAL: *Der Historische Roman*  
AUFBAU-VERLAG, BERLIN © GEORG LUKACS  
TRADUCCION DEL ALEMAN: JASMIN REUTER

PRIMERA EDICION EN ESPAÑOL: 1966  
DR © 1966, EDICIONES ERA, S. A.  
ANICETO ORTEGA 1358, ALTOS. MEXICO 12, D. F.  
IMPRESO Y HECHO EN MEXICO / PRINTED AND MADE IN MEXICO

## INDICE

9	Prefacio a la edición en español
13	Prefacio
15	CAPITULO 1
	LA FORMA CLASICA DE LA NOVELA HISTORICA
	I.
15	<i>Las condiciones histórico sociales del surgimiento de la novela histórica</i>
	II.
29	<i>Walter Scott</i>
	III.
71	<i>La novela histórica clásica en pugna con el romanticismo</i>
103	CAPITULO 2
	LA NOVELA HISTORICA Y EL DRAMA HISTORICO
	I.
105	<i>Los hechos de la vida como base para distinguir la poesía épica y la poesía dramática</i>
	II.
125	<i>La peculiaridad de la plasmación dramática del hombre</i>
	III.
153	<i>El problema del carácter público</i>
	IV.
165	<i>La plasmación de la colisión en la poesía épica y en la poesía dramática</i>
	V.
183	<i>Esbozo del desarrollo del historicismo en el drama y en la dramaturgia</i>

207

CAPITULO 3

LA NOVELA HISTORICA Y LA CRISIS DEL  
REALISMO BURGUES

- I.  
208 *Transformaciones de la concepción de la historia  
después de la Revolución de 1848*
- II.  
223 *Privatización, modernización y exotismo*
- III.  
252 *El naturalismo en la oposición plebeya*
- IV.  
271 *Conrad Ferdinand Meyer y el nuevo tipo de la novela  
histórica*
- V.  
284 *Las tendencias generales de la decadencia y la  
constitución de la novela histórica como género especial*

310

CAPITULO 4

LA NOVELA HISTORICA DEL HUMANISMO  
DEMOCRATICO

- I.  
313 *Caracterización general de la literatura humanística de  
protesta en el periodo imperialista.*
- II.  
352 *Popularidad y espíritu auténtico de la historia*
- III.  
377 *La forma biográfica y sus problemas*
- IV.  
405 *La novela histórica de Romain Rolland*
- V.  
418 *Perspectivas del desarrollo del nuevo humanismo en  
la novela histórica.*
- 443 *Indice de nombres y personajes*



## PREFACIO A LA EDICION 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. (Bas-

ten 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”. Permitásenos 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 afanamos 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 aportar 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*

## LA FORMA CLASICA DE LA NOVELA HISTORICA

### 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 "precuroras" 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 tem-

poral 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 verdícas 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 ante todo en la agricultura; y sólo a través de este proceso de

separación en la agricultura surge propiamente, en su opinión, la industria de manufactura en cuanto tal. Este proceso de separación aparece en el pensamiento de Adam Smith como un hecho ya concluso.”<sup>1</sup> 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 Stuart, 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.

Mas poco después de Lessing aparece en el “Sturm und Drang” con plena conciencia el problema del dominio poético de la historia. El *Goetz 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

<sup>1</sup> La cursiva es mía. G. L.

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 acerbos 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 de-

fensa 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 requisas, 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 mezzuinas 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 París 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 de 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 consecuencias de la Revolución y de las guerras napoleónicas llegó a ser el sentimiento nacional una vivencia y posesión del 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 período 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 período 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 oposi-

siciones 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 movilizad o 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 descoso 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 huera 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 e 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 "buho 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 consecuencias 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 pasajeramente, 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 he-

cho 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 que 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 y 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 demoníaco", 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 desclaramiento. 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, se 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 Aquiles 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 pueda 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 partidarismo 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 participantes 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 ele-



mento 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 cáscara 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 *Iliada*. 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 manobrasen 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 am-

plios 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 ontológico 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 tierra, cuanta 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 ominacional 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 enseorea 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 camareero", 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 vívida 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 novelas 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 su 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 impercedero, 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 la 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 filístea, 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 pre-

tendían 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 vívida 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 como en efecto es, como la vivimos nosotros ahora. Hegel dice: “Lo histórico sólo es nuestro. . . si en general podemos aceptar el 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 presentárcenos 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 Luciano: "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 debi-

lidad 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 presenciemos 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 vívida 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 con-

trabandistas, 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 Homero, 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 vívidamente 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 per-



sonas, 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 pre-

cisión 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 poca 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 cosmogonía 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. (Acercas 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 legi-

timismo 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 inte-

lectual 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 Delaware. 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 le sentido de Vico y Hegel) con la justicia abstracta de la moderna estatización 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 apologetica 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: "¿Cuán 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 condicio-

nada 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 Euro-



pa: 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 pequeñez 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 xvii 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. Cierzo 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 me-

diocridad, para presentar vividamente 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 sinnúmero 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 el lineamiento 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 posibilida-

des 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*".<sup>1</sup> 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 legitimistas 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 plas-

<sup>1</sup> La cursiva es mía. G. L.

mó 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 Victor 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 pinto-



resca pero poética, real pero ideal, verdadera pero monumental, y que conducirá a Walter Scott nuevamente hacia Homero". Todo conocedor de las novelas históricas de Víctor 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. Víctor 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 a 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, et 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 aspirar 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 trasladando 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 vívida 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. Ante-

riormente, 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 nexa 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 cuán poco suficiente es la familia, el nexa 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 historiar 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 "mo-

narquía 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 ilegítimas, 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 cuán 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 esas fuerzas con su intrusión.

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 abstracta 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.

## LA NOVELA HISTORICA Y EL DRAMA HISTORICO

Después de nuestras reflexiones anteriores puede surgir la siguiente pregunta: aceptando que la derivación histórica del nuevo historicismo es válida también para el arte —¿por qué este sentimiento vital tuvo que producir precisamente la novela histórica y no el drama histórico?

La respuesta a esta interrogante requiere una seria y detallada investigación de la relación que ambos géneros guardan con la historia. En seguida llama la atención el hecho de que ya mucho antes de este periodo ha habido auténticos dramas históricos, de gran perfección artística también desde el punto de vista histórico, mientras que la mayoría de las llamadas novelas históricas de los siglos xvii y xviii no pueden exigir un verdadero lugar de importancia ni como reflejos de la realidad histórica ni como producciones artísticas. Aun dejando de lado el clasicismo francés y la mayor parte de los dramas españoles, es evidente que tanto Shakespeare como algunos de sus coetáneos (recordemos el *Eduardo II* de Marlowe, el *Perkin Warbeck* de Ford, etc.) crearon auténticos y significativos dramas históricos. A esto se añade hacia fines del siglo xviii el segundo gran florecimiento del drama histórico con Goethe y Schiller tanto en la producción juvenil como en el periodo de Weimar del primero. Todos estos dramas no solamente se hallan a una altura artística incomparablemente superior a los llamados precursores de la novela histórica clásica, sino que son históricos en un sentido auténtico y profundo. Por otro lado debemos reconocer que el nuevo arte histórico que se inicia con Walter Scott sólo produce en la literatura dramática algunas aisladas obras de gran envergadura: principalmente el *Boris Godunov* de Pushkin, los dramas de Manzoni y otros. El nuevo florecimiento artístico de la concepción histórica de la realidad se concentra en la novela y, cuando más, también en el gran cuento.

Para entender esta irregularidad del desarrollo hay que analizar la diferencia de la relación que mantienen con la historia la novela y el drama. Esta cuestión se complica por la circunstancia de que en los tiempos modernos se ha creado una

muy notable acción recíproca entre drama y novela. Claro está que entre la épica y la tragedia existen muy profundos lazos de unión; no fue arbitrario el que ya Aristóteles señalara este nexo. Pero en la Antigüedad, la epopeya homérica y la tragedia clásica pertenecen a épocas claramente distintas y no obstante toda su afinidad en algunos puntos, sin duda fundamentales para el contenido y la forma, siguieron caminos muy diferentes en la plasmación misma. El drama antiguo surgió del mundo épico. La agudización histórica de las oposiciones sociales en la vida produce la tragedia como el género del conflicto literariamente elaborado.

Esta relación histórica y formal se altera considerablemente en los tiempos modernos. El florecimiento del drama precede al gran desarrollo de la novela, a pesar de Cervantes y Rabelais y de la nada despreciable influencia de la novelística italiana en el drama renacentista. Por otra parte, el drama moderno —desde el Renacimiento y desde Shakespeare— acusa de antemano determinadas tendencias estilísticas que en el curso de su evolución lo van aproximando en medida creciente a la novela. Y a la inversa: el elemento dramático en la novela moderna, particularmente en Scott y Balzac, nace desde luego primariamente de las concretas necesidades históricas y sociales de su tiempo, pero en lo artístico ha recibido un fuerte influjo de la pasada evolución del drama. Muy en especial el drama de Shakespeare ejerció esta influencia decisiva en el desarrollo de la nueva novela, como tan acertadamente señaló Michail Lifschitz en la discusión en torno de la teoría de la novela. Esta conexión entre Shakespeare y Walter Scott fue muy bien vista por Friedrich Hebbel, quien llamó a Scott el moderno sucesor de Shakespeare. “Lo que en Inglaterra resucitó de Shakespeare, apareció en la obra de Walter Scott. . . , pues al más admirable instinto para las condiciones fundamentales de todas las situaciones históricas unió la más aguda visión para cada peculiaridad individual y la máxima comprensión para el momento de transición en que se conjugan los móviles generales y particulares; a la conjugación de estas tres cualidades le debe la varita mágica de Próspero su omnipotencia y su carácter irresistible”.

Pero esta extensa y compleja interacción de ambos géneros, que a fin de cuentas no se realiza en un espacio vacío y metafísicamente separado, no debe oscurecer las diferencias de principio entre ellos. Debemos volver sobre las fundamentales dis-



tinciones formales entre novela y drama y descubrir en la vida misma la fuente de estas diversidades para comprender las diferencias de ambos géneros en su relación con la historia. Sólo a partir de aquí se harán comprensibles histórica y estéticamente los hechos históricos en la evolución de cada uno de estos géneros literarios: su aparición, su florecimiento, su decadencia, etcétera.

### I. *Los hechos de la vida como base para distinguir la poesía épica y la poesía dramática*

Tanto la tragedia como la gran poesía épica —epopeya y novela— representan el mundo objetivo *exterior*, y sólo hacen referencia a la vida interna del ser humano en la medida en que sus sentimientos e ideas se manifiestan en actos y actitudes, en una visible acción recíproca con la realidad objetiva, exterior. En esto radica la decisiva línea divisoria entre la épica y la dramática por un lado y la lírica por el otro. Además, la gran épica y el drama ofrecen ambos una *imagen total* de la realidad objetiva. Esto los distingue tanto por su contenido como por su forma del resto de los géneros épicos, de los que en nuestros tiempos ha llegado a tener una especial significación la narración breve. La epopeya y la novela se distinguen justamente por esta idea de totalización de todas las demás subdivisiones de la poesía épica: esta diferencia no es cuantitativa, de volumen, sino cualitativa, de estilo artístico, de plasmación artística; es una diferencia que compenetra cada momento singular de la creación.

Pero señalemos ya desde este instante la importante diferencia que hay entre la forma épica y la forma dramática: en el drama sólo puede haber *un* género "total". No existe una forma dramática que corresponda a la forma de la narración breve, de la balada, del cuento, etc. Las piezas en un acto, que aparecieron aisladamente y se clasificaron hacia fines del siglo XIX como género aparte, carecen por lo general en su esencia de un verdadero elemento dramático. Después de que el drama se había disuelto en una narración dialogada de composición suelta, estaba a la mano la idea de presentar algunos breves esbozos novelísticos como diálogos escénicos. Pero la cuestión decisiva desde luego no es la del mero formato, así como la diferencia entre novela y narración o cuento no radica en el volumen. Desde el ángulo de la plasmación verdaderamente

dramática de la vida, las breves escenas dramáticas de Pushkin son dramas perfectos y completos. Pues su brevedad extensiva se debe a una extrema concentración dramática del contenido y de la visión del mundo; nada tienen que ver con el moderno episodismo dialogado.

Aquí sólo nos proponemos tratar el problema de la tragedia. (En cuanto a la comedia, el problema es algo distinto por motivos que no vienen al caso en este contexto.) Este parentesco entre la epopeya y la tragedia es subrayado por Aristóteles cuando dice: "Así, quien sabe lo que hace buena o mala a una tragedia, está también enterado de la epopeya".

La tragedia y la gran poesía épica no pretenden, pues, ambas, plasmar la totalidad del proceso vital. Es obvio que en ambos casos esto sólo puede ser el resultado de la composición artística, de la concentración formal en el reflejo artístico de los rasgos esenciales de la realidad objetiva. Pues es lógico que, por principio, sólo se puede alcanzar de una manera muy relativa con la reproducción intelectual la verdadera e infinita totalidad de la vida con todo su contenido.

Mas esta relatividad recibe una muy peculiar configuración en el reflejo artístico de la realidad. Pues para ser arte jamás debe mostrar el sello de esta relatividad en su forma de apariencia. Un reflejo puramente intelectual de hechos o leyes de la realidad objetiva puede confesar abiertamente esta relatividad e incluso debe hacerlo, pues toda exagerada pretensión de absoluto de un conocimiento, sin el momento de la referencia dialéctica a la reproducción sólo relativa —es decir incompleta— de la infinitud de la realidad objetiva, deriva por fuerza en una distorsión de la imagen, en una falsificación. En el arte sucede todo lo contrario. Por supuesto que una persona plasmada literariamente no puede abarcar la infinita e inagotable riqueza de los rasgos y manifestaciones que contiene la propia vida. Pero la esencia de la plasmación artística justamente consiste en que esta imagen relativa e incompleta ha de causar la impresión de la vida, incluso de una vida concentrada, más intensiva y viva que la de la misma vida de la realidad objetiva.

Esta paradoja general del arte en el reflejo de la infinita riqueza de la realidad objetiva se manifiesta en una forma particularmente agudizada en los géneros que por una necesidad interior de su contenido y de su estructuración tienen que aparecer con la pretensión de ser una imagen plasmada y viva

de la totalidad de la vida. Y esta necesidad lo es precisamente para la tragedia y la gran poesía épica. Al despertar de esta experiencia en el aspecto receptivo deben su profunda eficacia, su significación central en toda la vida cultural de la humanidad. Si son incapaces de despertar esta vivencia, fracasaron por completo. Por naturalistas y auténticas que sean las manifestaciones vitales aisladas, por "magistral" que sea la composición formalista o los diversos efectos, con ello no se puede sustituir la ausencia de la vivencia de la totalidad vital.

Es evidente que aquí se trata de modo inmediato de una cuestión formal. La absolutización de la imagen relativa de la vida, artísticamente justificada, tiene naturalmente su fundamento de contenido. Sólo puede surgir sobre la base de una verdadera captación de los esenciales y primordiales nexos legales de la vida en el destino del individuo y de la sociedad. Pero es igualmente obvio que nunca será suficiente para ello el mero conocimiento de los nexos esenciales. Estos rasgos esenciales, estas legalidades más importantes de la vida deben aparecer en una nueva inmediatez creada por el arte, como rasgos y nexos personales únicos de hombres concretos y situaciones concretas. Y precisamente es la misión de la forma artística el aportar esta nueva y artística inmediatez, esta reindividualización de lo general en el hombre y en su destino.

El problema específico de la forma en la gran épica y en la tragedia consiste justamente en esta inmediatez de la totalidad de la vida, en el despertar de un mundo de la apariencia, en el que un muy limitado número de personas y de destinos humanos debe despertar la experiencia de totalidad; y esto es válido aun para la épica más intensiva.

La estética de los años posteriores a 1848 perdió por completo el sentido para los problemas formales en esta amplia visión. Negó de manera nihilista y relativista toda diferencia entre las formas, y cuando no lo hizo, no llegó más allá de una clasificación exterior y formalista, basándose en las características superficiales de las diversas formas. Un tratamiento serio y profundo de estas cuestiones lo encontramos ante todo en la estética alemana clásica, cuyo precursor fue en el agudo planteamiento de numerosas cuestiones particulares la estética de la Ilustración.

La determinación principal y más profunda de la diferencia entre la plasmación total en la gran épica y la plasmación total en el drama la encontramos en la estética de Hegel. Como

primera exigencia de la plasmación del mundo en la gran épica propone Hegel la de la “totalidad de los objetos [que se plasma] por mor del nexo entre la acción particular y su ámbito sustancial”. Hegel subraya aguda y justamente que aquí jamás se trata de la autonomía del mundo objetivo. Cuando el poeta épico representa a este mundo como autónomo, pierde por entero el contenido poético. En la poesía, las cosas sólo son interesantes, atractivas e importantes en cuanto objetos de la actividad humana, en cuanto mediadores entre las relaciones que unen unos con otros a los hombres y los destinos humanos. A pesar de ello, no son nunca, en la gran poesía épica, meros elementos decorativos del trasfondo o meros instrumentos técnicos de la trama que por sí solos carecieran de un auténtico interés. Un poema épico que sólo representa la vida interior del hombre sin una viva acción recíproca con los objetos de su ambiente histórico-social se disuelve en un arte carente de contorno y sustancia.

La verdad y profundidad de esta determinación hegeliana está justamente en el énfasis que pone en esa acción recíproca, en el hecho de que la “totalidad de los objetos” es la totalidad de una etapa de desarrollo de la sociedad humana, de que ésta es imposible representarla en su integridad si la base circundante y los objetos del mundo —y al fin y al cabo objeto de su actividad— no se presentan igualmente. Por eso, los objetos no sólo adquieren importancia y significación gracias a su dependencia de la actividad humana y a su continua referencia a esta actividad, sino que precisamente por ello obtienen su autonomía artística como objetos de la representación. La exigencia de que la gran poesía épica debe plasmar “la totalidad de los objetos” significa en el fondo que se exige una copia artística de la sociedad humana, tal como se produce y se reproduce en su diario proceso vital.

También el drama tiende, según vimos ya, a una elaboración total del proceso vital. Pero esta totalidad se concentra en torno a un núcleo firme, a una colisión dramática. Es una imagen artística del sistema, si se nos permite el término, de los afanes humanos que toman parte en esta colisión central al luchar unos contra otros. “Por eso —afirma Hegel—, la acción dramática consiste esencialmente en una actuación de choque, y la verdadera unidad sólo puede tener su fundamento en el *movimiento total*<sup>1</sup> para que la determinación de los ca-

<sup>1</sup> La cursiva es mía. G. L.

racteres, fines y circunstancias de la colisión resulte ser adecuada a los fines y caracteres y al mismo tiempo anule su contradicción. Esta solución tendrá que ser simultáneamente subjetiva y objetiva, al igual que la acción misma”.

Con esto, Hegel enfrenta la “totalidad del movimiento” en el drama a la “totalidad de los objetos” en la gran poesía épica. ¿Qué significa esto respecto de la forma épica y dramática? Intentemos ilustrar esta oposición mediante un gran ejemplo histórico. En *El rey Lear*, Shakespeare plasma la máxima y más conmovedora tragedia de la disolución de la familia como comunidad humana que conoce la literatura universal. Nadie podrá sustraerse a la impresión de la totalidad omnicompreensiva de esta plasmación. Pero ¿cuáles son los medios con que se alcanzó esta impresión de totalidad? En la relación entre Lear y sus hijas, entre Gloster y sus hijos, Shakespeare configura los grandes movimientos y tendencias morales típicos del hombre, que nacen de una extrema agudización del problema familiar, de la disolución de la familia feudal. En cuanto tales movimientos extremos, pero típicos también dentro de ese extremismo, constituyen un sistema concluso y cerrado que agota en su agitada dialéctica todas las posibles actitudes humanas frente a esta colisión. Sería imposible —sin caer en una tautología psicológico-moral— añadir a este sistema un nuevo miembro, una nueva orientación. Gracias a esta riqueza en la psicología de los hombres en pugna agrupados alrededor de la colisión, en la totalidad omnicompreensiva con que reflejan todas las posibilidades de esta colisión vital al complementarse unos hombres con otros, surge en el drama la “totalidad del movimiento”.

Y bien: ¿qué es lo que en esta plasmación *no* está contenido? Falta el mundo circundante de la relación entre padres e hijos, falta la base material de la familia, su crecimiento, su decadencia, etc. Compárese este drama sólo con las grandes imágenes familiares que plasman épicamente la problemática de la familia, por ejemplo con los *Buddenbrooks* de Thomas Mann o con *Los Artamonov* de Gorki. ¡Qué amplitud y acopio de las circunstancias de vida reales de la familia, qué generalizaciones de las cualidades humanas puramente morales y volitivas, transformables en una acción llena de colisiones! En efecto, el extraordinario arte de la generalización dramática de Shakespeare debe admirarse justo por su ma-

nera de representar la generación vieja de la familia sólo en las figuras de Lear y Gloster. Si hubiese acompañado a Lear o a Gloster, o a ambos, de una mujer —cosa que un poeta épico se hubiera visto forzado a hacer—, hubiera tenido que menguar la concentración en el choque humano (si el conflicto con los hijos hubiese provocado un conflicto con los padres), o la configuración de la mujer hubiese tenido que ser una tautología dramática, ya que sólo podría actuar como un eco debilitador del esposo. Es característico para el enrarecido aire de la generalización dramática el que esta tragedia necesariamente se imponga en el espectador como una imagen conmovedora sin que se plantee siquiera la pregunta por las mujeres ausentes. En cambio, en una creación épica de rasgos similares la presentación de estos destinos paralelos tendría que dar por fuerza la impresión de una situación artificiosa que exigiría una explicación especial, explicación que por otra parte difícilmente podría llegar a convencer. Desde luego, podría llevarse adelante este análisis hasta la elaboración más íntima de los detalles. Mas aquí sólo nos interesa mostrar el contraste en su generalidad.

Al concentrar el drama el reflejo de la vida en la plasmación de una gran colisión, al agrupar alrededor de ésta todas las manifestaciones vitales y desplegarlas siempre en su relación con esa colisión, simplifica y generaliza las posibles actitudes de los hombres frente a sus problemas vitales. La plasmación se reduce a la representación típica de las más importantes y características actitudes humanas, se restringe a aquello que es imprescindible para la configuración dinámica de la colisión, es decir, a los *movimientos* sociales, morales y psicológicos que producen y luego resuelven la colisión. Toda figura, todo rasgo psicológico de una figura que rebase la necesidad dialéctica de este nexo, de este vivo dinamismo de la colisión tendrá que dar la impresión de ser superfluo desde el punto de vista del drama. Por eso caracteriza Hegel, con toda justicia, la composición decisiva como “totalidad del movimiento”.

La riqueza y amplitud de este tipismo dependerá de la etapa histórica de la evolución en que se crea el drama, y dentro de esta etapa naturalmente también de la individualidad del dramaturgo.

Mas lo decisivo es siempre la dialéctica interna, objetiva de la colisión misma que, en cierto modo independiente de la conciencia del dramaturgo, establece la extensión de la “tota-

lidad del movimiento". Veamos por ejemplo la *Antígona* de Sófocles. Creonte ha dado orden de que no se enterrase a Polinice. La colisión dramática exige de esta situación dos y sólo dos hermanas de Polinice. Si Antígona fuese la única hermana, su heroica oposición contra la orden del rey podría aparecer como una reacción normal y socialmente nada extraordinaria. La figura de su hermana Ismene es absolutamente necesaria para mostrar que el acto de Antígona es ciertamente una expresión heroicamente natural de la moralidad pasada y desaparecida, pero ya no una reacción espontánea y normal en las circunstancias en que se desenvuelve el drama. Ismene condena tanto la prohibición de Creonte como la actitud de Antígona, pero exige de su heroica hermana que, por ser la más débil, se someta al poder. Me parece evidente que sin Ismene, la tragedia de Antígona no convencería ni produciría el efecto de una imagen artística de la totalidad histórico-social, pero igualmente obvio que una tercera hermana no sería dramáticamente otra cosa que una tautología.

Así pues, Lessing tiene plena razón cuando en su polémica contra la *tragédie classique* afirma que los principios de composición dramática de Shakespeare son en esencia exactamente los mismos que los de los griegos. La diferencia entre ambos es histórica. Debido a la creciente complicación histórico-social de las circunstancias humanas, la estructura de la colisión en la propia realidad humana se ha hecho más variada y compleja. La composición del drama shakespeariano refleja con la misma fidelidad y magnificencia esta nueva situación de la realidad con la que la tragedia de Esquilo y Sófocles había reproducido artísticamente la situación más sencilla de la vieja Atenas. Este cambio histórico significa una novedad cualitativa de la construcción dramática en Shakespeare. La novedad, por supuesto, no consiste en un incremento exterior y simple de la prolijidad del mundo artísticamente reproducido. Es más bien un sistema enteramente nuevo y original, ideado por un genio, de movimientos sociales y humanos múltiples y típicos, pero reducidos a lo típicamente necesario dentro de su multiplicidad. Justamente por basarse la más íntima esencia del drama shakespeariano en los mismos principios que la tragedia griega tenía que ser completamente diferente su forma dramática.

La justeza y profundidad del análisis de Lessing se manifiesta en especial en ejemplos negativos. Uno de los prejuicios más

extendidos es que la concentración externa de la acción, la reducción de los personajes a sólo unos cuantos representaría una dirección puramente dramática, mientras que un frecuente y multicolor cambio de escena y un gran número de actores, etc., significaría una dirección hacia la épica. Esta idea es superficial y errónea. El carácter verdaderamente dramático o "novelizado" de un drama depende de la solución al problema de la "totalidad del movimiento" y no sólo de algunos rasgos formales.

Observemos por un lado el método de composición de la *tragédie classique*. Trata de lograr la famosa unidad de espacio y tiempo. Reduce a un mínimo los protagonistas. Pero sin excepción, dentro de ese mínimo hay personas dramáticamente superfluas, a saber, los afamados "hombres de confianza". Alfieri, él mismo partidario de este método de composición, critica teóricamente el papel tan poco dramático de estas figuras e incluso las elimina prácticamente de sus dramas. Pero ¿cuál es el resultado? Ciertamente que los héroes de Alfieri no tienen "hombres de confianza", pero en cambio pronuncian largos y nada dramáticos monólogos. La crítica de Alfieri desenmascara un aspecto pseudodramático de la *tragédie classique* y lo sustituye con un motivo francamente antidramático. El verdadero error de composición al que se debe todo este complejo de problemas consiste en que la colisión fue abstraída en forma mecánica y brutal por estos dramaturgos (por motivos individuales e históricos distintos y de manera diferente según los diversos representantes más importantes de esta dirección). Con ello se pierde el vivo dinamismo de la "totalidad del movimiento". Mencionemos de nuevo a Shakespeare: aun sus héroes más "solitarios" no están solos. Pero el Horacio que acompaña a Hamlet no es un "hombre de confianza", sino una fuerza motriz, autónoma y necesaria de la acción global. Sin el sistema de los contrastes entre Hamlet, Horacio, Fortinbras y Laertes, la colisión concreta de esta tragedia sería inimaginable. Del mismo modo, Mercutio y Benvolio desempeñan en *Romeo y Julieta* funciones autónomas y necesarias desde el punto de vista dramático y de contenido.

Como ejemplo opuesto nos podemos servir del drama naturalista. En los dramas en que se ha logrado una composición más o menos dramática, como en *Die Weber* (Los tejedores) de Hauptmann, la mayoría de los personajes es dramáticamente necesaria y representa un componente movido y activo



de la totalidad concreta de la rebelión de los tejedores. En cambio, casi todos los dramas naturalistas, incluso aquellos que se conforman con pocos personajes y concentran fuertemente su acción en tiempo y espacio, presentan una serie de figuras que sólo sirven para mostrarle al espectador en forma plástica el ambiente social de la acción. Cada figura de este tipo, cada escena de esta especie “noveliza” el drama, pues expresa un momento de aquella “totalidad de los objetos” que le es tan extraña a la naturaleza y a la misión del drama.

Esta simplificación parece alejar al drama de la vida, y esta apariencia ha dado lugar a numerosas teorías equivocadas acerca del drama: en tiempos pasados, las diversas teorías para justificar la *tragédie classique*; en nuestros días, las teorías del carácter “convencional” de la forma dramática, de la “autonomía” del teatro, etc. Estas últimas no son sino reacciones al necesario fracaso del naturalismo en el drama y, cayendo en el extremo opuesto, se mueven en el mismo círculo mágico falso que el propio naturalismo.

Este “alejamiento” del drama debe comprenderse él mismo como un *hecho de la vida*, como un reflejo artístico de lo que la propia vida *es objetivamente en determinados momentos* de su movimiento y de cómo *aparece necesariamente* de acuerdo con esa realidad.

En general es indiscutible que el drama tiene como tema central la colisión de fuerzas sociales en su punto extremo y más agudo. Y no se requiere una especial inteligencia para reconocer el nexo de la colisión social en la forma extrema de la transformación social, en la revolución. Toda auténtica y profunda teoría sobre lo trágico acentúa como rasgo esencial de la colisión por un lado la necesidad de la actuación en ambos bandos de las fuerzas en pugna y por el otro la necesidad de un desenlace violento de esta colisión. Y si se traducen estas exigencias formales de la colisión trágica al lenguaje de la vida, se verán los rasgos —generalizados al máximo y reducidos a la forma abstracta del movimiento— de las transformaciones revolucionarias de la vida misma.

Seguramente no es casual que los grandes periodos en que floreció la tragedia coinciden con las grandes transformaciones históricas de la sociedad humana. Aunque en forma mistificada, ya Hegel había reconocido en el conflicto de la *Antígona* de Sófocles el choque de las fuerzas sociales que en la realidad llevaron a la destrucción de las formas sociales primitivas y al

surgimiento de la *polis griega*. El análisis que de la *Orestíada* de Esquilo hace Bachofen lleva aún más lejos que Hegel las tendencias mistificadoras, pero formula de manera más concreta que Hegel este conflicto social: como la trágica colisión entre el decadente matriarcado con el naciente patriarcado. El penetrante y profundo análisis de esta cuestión que nos ofrece Engels en *El origen de la familia* da una base materialista a la teoría místico-idealista de Bachofen y propone un claro fundamento teórico e histórico de la necesidad del nexo entre el surgimiento de la tragedia griega y esta revolución social en la historia de la humanidad.

Algo parecido ocurre con el segundo florecimiento de la tragedia en la época del Renacimiento. Esta vez, la colisión histórica entre el decadente feudalismo y los dolores de parto de la última sociedad de clases ofrece las condiciones materiales y formales para un nuevo auge del drama. Marx manifestó en forma absolutamente inequívoca esta relación con respecto al drama renacentista. En diversos escritos señaló la necesidad social del advenimiento y de la desaparición de los períodos trágicos. Así, en su "En torno a la crítica de la Filosofía del Derecho, de Hegel" (1844), resalta precisamente el momento de la necesidad, del profundo sentimiento de justificación que nace de esta necesidad en la parte decadente de la sociedad, como condición para la tragedia. "Mientras el *ancien-régime*, en cuanto orden universal dominante, luchaba con un mundo apenas naciente, tenía de su lado un error histórico, mas no personal. Por eso su decadencia fue trágica".

En este tratado de juventud, así como en el posterior *Dieci-ochó Brumario*, Marx ofrece un agudo análisis del hecho por el que determinadas colisiones sociales se convierten en el curso del desarrollo histórico de conflictos trágicos en objetos de comedia. Viene a ser muy interesante y tiene fundamental importancia para la teoría del drama el que el resultado objetivo de las evoluciones históricas investigadas por Marx consista en este caso siempre en que la trágica necesidad de la actuación se elimine social e históricamente en uno de los bandos combatientes: justamente en el opositor al progreso humano.

Pero sería falso querer restringir los hechos de la vida en que se basa la forma dramática de modo rígido y mecanicista a las grandes revoluciones históricas. Esto redundaría en un aislamiento intelectual de las revoluciones frente a las tendencias generales y siempre activas de la vida social, y convertiría

el hecho de la revolución nuevamente en una especie de “catástrofe natural” a la Cuvier. En contra de ello debemos decir ante todo que no todas las colisiones sociales que tenían en sus entrañas alguna simiente revolucionaria desembocaron en la realidad histórica efectivamente en una revolución. Marx y Lenin señalaron en diversas ocasiones que ha habido situaciones objetivamente revolucionarias que debido al subdesarrollo del factor subjetivo no llegaron a estallar en una revolución. Pensemos en el periodo de fines de la quinta y comienzos de la sexta década del siglo XIX en Alemania (la “nueva era” y el subsecuente conflicto constitucional en Prusia).

Mas con esto no se ha agotado, ni mucho menos, el problema de las colisiones sociales. Una verdadera revolución popular no estalla jamás a consecuencia de una única y aislada contradicción social. El periodo histórico-objetivo de incubación de las revoluciones está repleto, en la vida misma, de toda una serie de contradicciones trágicas. La maduración de una revolución muestra con creciente nitidez el nexo objetivo de estas contradicciones, que con frecuencia se presentan aisladamente, y las resume en la actuación de las masas a unas pocas y decisivas cuestiones centrales. Y del mismo modo pueden seguir siendo activas determinadas contradicciones sociales aún después de una revolución por no haber sido resueltas, o incluso manifestarse en forma intensificada a consecuencia de esa revolución.

Todo esto tiene importantes consecuencias para el tema que aquí nos interesa. Por una parte se manifiesta el significativo nexo vital entre la colisión dramática y la transformación social. La idea que Marx y Engels tienen acerca de la relación entre la época de auge del drama y la revolución se confirma plenamente; pues es obvio que la concentración histórico-social de las contradicciones de la vida tiende necesariamente a una plasmación dramática. Por otra parte, observamos que la verdad vital de la forma dramática no se puede “localizar” estrecha y mecánicamente en las grandes revoluciones de la historia humana. Pues la auténtica colisión dramática resume, en efecto, los rasgos morales de una gran revolución social, pero justamente por centrarse la plasmación en lo esencial de lo humano, el conflicto concreto no tiene forzosamente que revelar en su aparición inmediata una revolución de la cual él mismo deriva. La transformación social constituye el ámbito general de la colisión, mas la unión de esta base con la forma concreta de la colisión puede ser sumamente compleja y mediata. Más

adelante veremos que precisamente en esta forma se manifiesta el historicismo de los dramas más maduros y significativos de Shakespeare. Las contradicciones del desarrollo social, la intensificación de estas contradicciones hasta llegar al choque trágico, son un *hecho general* de la vida.

Esta contradicción de la vida no concluye tampoco con la eliminación social del antagonismo de clases por la victoriosa revolución socialista. Sería muy superficial y poco dialéctico el creer que en el socialismo sólo existe la tediosa tranquilidad de una vanidad sin problemas, luchas ni conflictos. Por supuesto que las colisiones dramáticas reciben un semblante enteramente nuevo, puesto que con la desaparición social del antagonismo clasista, de las contradicciones antagonistas, la necesaria caída trágica del héroe en el drama no desempeña ya el mismo papel que antes.

Mas también con respecto al drama de la sociedad de clases es más que superficial el ver en el trágico ocaso exclusivamente la brutal destrucción de la vida humana, solamente algo "pesimista", a lo que en nuestro drama habría que oponer un "optimismo" concebido con la misma banalidad. No debe olvidarse jamás que el camino hacia la caída trágica ha sido siempre al mismo tiempo, en los poetas dramáticos verdaderamente grandes de los siglos pasados, un desenvolvimiento de las máximas energías humanas, del supremo heroísmo humano, y que la superación del hombre ha sido posible sólo por su fortaleza en resolver el conflicto. Cierto: Antígona y Romeo mueren trágicamente, pero la Antígona moribunda y el Romeo moribundo son personas mucho más grandes, plenas y elevadas de lo que habían sido antes de ser arrastradas por el torbellino de la colisión trágica.

Una de las cosas que más interesan hoy es subrayar este aspecto de la colisión trágica, ver cómo se generaliza poéticamente y se hace intensamente experimentable un hecho vital general en la forma dramática y a través de ella. Y este aspecto humano de la colisión dramática, que no tiene que estar por fuerza ligado al trágico desenlace, está presente como hecho vital también en la realidad socialista y puede servir así de base para una sobresaliente plasmación dramática.

Al reconocerse la verdad de la forma dramática habrá que tener muy concretamente a la vista el problema de la colisión en cuanto hecho de la vida. Sin pretender en lo más mínimo querer agotar aquí este problema, enumeraremos a continua-

ción algunos hechos vitales típicos cuyo reflejo artístico lleva necesariamente a la creación de la forma dramática.

Comencemos con el problema de la bifurcación en la vida del individuo y de la sociedad. En la tragedia *Herodes y Mariamne* de Hebbel le dice la heroína al héroe:

“Quizá tengas  
justamente ahora tu destino en tus manos  
y puedas guiarlo como te plazca.  
A cada hombre le llega el instante  
en que el auriga de su estrella le entrega  
a él mismo las riendas. ¡Lo único nefasto  
es que no reconozca el instante, que cualquiera  
que pase, pueda serlo!”

Sólo los representantes de un fatalismo mecanicista pueden dudar de la realidad de tales “momentos” en la vida. La necesidad de la vida social no se efectúa sólo por casualidades, sino también por esta especie de decisiones de hombres y grupos humanos. Desde luego, tales decisiones no son libres en el sentido de un voluntarismo idealista, no representan una autonomía humana en el espacio vacío. Pero en el marco históricamente dado y necesariamente prescrito de toda actuación humana se producen obligadamente estos “momentos”, precisamente a consecuencia de la base contradictoria de toda evolución histórico-social.

Hemos puesto esta palabra entre comillas porque, de tomarse en un sentido demasiado literal, adquiriría un carácter fetichista. Y entre los rasgos esenciales de la realidad está el hecho de que aparecen una y otra vez estas bifurcaciones con la posibilidad y necesidad de una decisión por uno de los dos caminos. Pero en primer lugar no siempre se presenta esta elección, sino que presupone una determinada agudización crítica de las condiciones sociales y personales, y en segundo término la duración temporal de la posibilidad de decisión es siempre relativamente limitada. Este hecho seguramente lo conocemos todos por nuestras experiencias personales.

Los escritos de Lenin, especialmente los de épocas revolucionarias agudas, muestran cuán significativo es el papel de esos momentos en la historia misma y cuán limitada es su duración. Cuando después del levantamiento de julio de 1917 les propone Lenin a los revolucionarios sociales y a los mencheviques que

formen un gobierno responsable ante los consejos, escribe: "Ahora y sólo ahora, quizá *sólo durante unos cuantos días* o una o dos semanas, podría formarse y consolidarse pacíficamente un gobierno de esta especie". La importancia política de esta proposición se halla fuera del marco de nuestras reflexiones. Sólo nos interesa mostrar, basándonos en el ejemplo de un estratega y táctico en la lucha de clases tan notable como lo fue Lenin, que el hecho de la "bifurcación", del "momento" de la decisión no es una exagerada e inventada estilización de dramaturgos idealistas ni tampoco una "exigencia de la forma dramática", según la tergiversación de los teóricos neoclasicistas del drama en el periodo imperialista, sino un hecho vital sumamente importante y que se presenta una y otra vez, desempeñando un papel primordial tanto en el destino del individuo como en el de las clases.

El segundo conjunto de estos hechos de la vida podría resumirse en la frase hecha de que "le presentan a uno la cuenta" por algo. ¿Qué queremos decir con esto? El entrelazamiento causal de la vida es sumamente complejo. Naturalmente, todo acto de un hombre o de un grupo humano tiene algún efecto en su destino futuro; éste depende en gran medida de la dirección que siguen al actuar en las condiciones históricas dadas. Mas estas consecuencias se producen en la vida misma a menudo con suma lentitud y siempre en forma irregular y contradictoria. Muchos llegan al fin de su vida o enfilaron desde hace mucho tiempo por otros derroteros antes de que las consecuencias de sus actos pasados se les presentasen en esta forma. Es un hecho común y frecuente de la vida que estas consecuencias que proceden necesariamente de actos anteriores y especialmente de esa conducta general, de esa actitud ante la vida que llegó a inspirarles tales actos, se concentren con gran impacto en un instante vital, teniendo entonces que pagar el hombre la cuenta. También aquí es evidente la relación entre los hechos dramáticos de la vida y las crisis revolucionarias de la sociedad. Pues esta presentación de la cuenta se efectúa casi siempre en tiempos de crisis en determinados grupos humanos, como son los partidos políticos. Estos se fueron alejando de la verdadera representación de los intereses de clase para cuya defensa se habían organizado, acumularon un fiasco tras otro sin que se hubiese producido una verdadera consecuencia. Y "de repente" se presenta una crisis social, y el ayer poderoso partido se ve "de repente" cubierto de vergüenza y se muestra a los ojos de

sus antiguos partidarios sin un solo adepto. La historia abunda en tales ejemplos, y por supuesto que no sólo en relación a partidos políticos. La gran Revolución francesa ofrece numerosos casos de estas dramáticas catástrofes en la vida misma. Desde la “repentina” caída del absolutismo el día de la toma de la Bastilla y la caída de la Gironda, los dantonistas y el Termidor se forma una cadena ininterrumpida de estos desplomes hasta llegar al ocaso del Imperio napoleónico.

Estos momentos tienen ya en la vida misma un carácter dramático. No es ningún milagro que la “cuenta presentada” constituya uno de los problemas centrales de la plasmación dramática. Desde el modelo trágico de la plasmación dramática durante dos milenios —el *Edipo Rey* de Sófocles— hasta *La muerte de Dantón* de Büchner podemos seguir este problema como un *leitmotiv* de las grandes tragedias. Y es muy característico de la creación dramática que no configure la lenta y paulatina acumulación de consecuencias, sino que por lo general elija un lapso relativamente breve y decisivo —justamente ese momento dramático de la propia vida—, en el que se realiza a través de la acción la concentración de las consecuencias acumuladas. Partiendo del ejemplo formal del *Edipo Rey*, se suele relacionar este tipo de drama por un lado con la concentración clasicista de la acción, por el otro con una “idea del destino” tomada de la Antigüedad. Ninguna de estas relaciones responde a los hechos. Pues por ejemplo la mencionada obra maestra de Büchner sigue en su composición más bien el modelo de Shakespeare y no el de los griegos. Y sin embargo, el carácter trágico de Dantón descansa en esa base. En el centro de la plasmación no se encuentra ni el portentoso estratema de la victoria revolucionaria ni el político burgués indeciso que se aleja de la continuación de la revolución. Todo esto ya lo da Büchner por consabido. Sólo plasma con un vigor dramático extraordinario cómo al gran revolucionario Dantón, que ha vuelto la espalda al pueblo y a su destino, la historia “le presenta su cuenta” por este alejamiento.

Sigamos adelante. Lenin habla a menudo de que en una situación determinada de la actuación se tiene que elegir de la infinita serie de posibilidades un eslabón determinado de la cadena y afianzarse a él para poder sostener verdaderamente la cadena entera. Con esto, Lenin no sólo caracteriza en forma incomparable un importante principio de la actuación política, particularmente en periodos de transformaciones necesarias, sino

que ofrece una caracterización general de la actuación humana en su sentido más amplio. Mejor dicho: de un tipo determinado de la actuación humana, de una manera de la reacción humana en determinados momentos cruciales de la vida. Sólo señalaremos muy brevemente que la elección y captación de un eslabón de la cadena guarda una relación interna con el problema de la bifurcación arriba tratado. Queremos llamar la atención sobre el carácter específico de este hecho de la vida. Y lo específico del problema del eslabón está ante todo en el énfasis puesto en el eslabón elegido, en que éste es colocado en el centro. Con esto se simplifica y generaliza la vida en la vida misma y para los fines de la vida. Esta simplificación y generalización le da a la vida un carácter enérgico, concentrado, en que se entresacan y elaboran los contrastes llevándolos a su extremo.

La elección del eslabón no necesita estar ligada a una colisión ni tiene que surgir por fuerza de un choque, mas la concentración de los problemas vitales en un centro de esta índole provoca colisiones en la mayoría de los casos. Pues tampoco en la vida del individuo se efectúa la concentración en el vacío, sino en una viva acción recíproca con la actuación de otros individuos. Y por su naturaleza misma, la concentración de la propia actuación en un punto decisivo provoca también la concentración en ese mismo punto de las fuerzas humanas personales antagonistas. Por supuesto que el efecto del eslabón es particularmente visible en la vida política. La apariencia frecuentemente amorfa de las diversas tendencias y corrientes adquiere de ambos lados una fisonomía delineada y clara siempre que se plantea este problema del eslabón para colocarlo en el centro de la vida política. Recuérdese la marcada diferenciación de los diversos puntos de vista suscitada por los grandes discursos de Lenin al introducir la NEP. *Mutatis mutandis*, este problema juega en la vida del individuo un papel similar.

Y finalmente hagamos hincapié en otro problema íntimamente ligado a esta cuestión: la profunda compenetración de un hombre con su obra. Ya en la vida puramente personal se producen debido a ello colisiones, choques dramáticos y complicaciones. Pues por más que la obra pueda representar el centro de todos los afanes de un hombre, no hay un solo individuo para el que no tuvieran una importancia capital también otros poderes de la vida. Cuanto más profunda sea para un hombre su obra vital, y cuanto más auténticamente humana sea, es



decir, cuantos más sean los lazos íntimos que lo unan a la vida y a las diversas corrientes vitales, tanto más dramático será ese choque.

Mas la compenetración de un hombre con su obra es en las más raras ocasiones un asunto meramente personal. Si se trata de una obra artística o científica, puede dar esta impresión si se mira superficial y psicológicamente. Pero si esta obra vital se halla inmediatamente ligada a la vida de la sociedad, se crea un conjunto de complicaciones que manifiesta directa y esencialmente un carácter social.

Con esto volvemos al problema que ya planteamos en la primera parte, al problema de los "individuos históricos" en el sentido de Hegel. En esa ocasión partimos del tratamiento del propio proceso histórico y analizamos el papel que tienen estos "individuos históricos" en su plasmación épica. Llegamos a la conclusión que su importancia histórica recibía su máxima expresión épica cuando constituyen figuras secundarias de la trama desde el punto de vista de la composición. Ahora nos enfrentamos al problema desde otro ángulo, desde la vida interior del individuo. Observamos cómo el profundo nexo humano con la sociedad y con las tareas de los hombres en ella tiende hacia el tipo del "individuo histórico", en el que aparecen en la cima tanto el lazo del individuo con su misión social y su entrega a esta misión, como también la significación extensiva e intensiva de esta misión. Hegel se refiere a ese lazo en los siguientes términos: "Los grandes hombres de la historia son aquellos cuyos fines personales particulares contienen lo sustancial que es voluntad del espíritu universal. Este contenido es su verdadero poder..."

Si ya en la completa entrega personal a una obra teníamos que reconocer una dramatización de la vida en la vida misma, es obvio que este caso supremo de un vínculo representa también en sentido dramático una cúspide, y ya en la vida misma, no sólo en el arte. Esta esencial unidad personal entre el individuo, su obra vital y el contenido social de esta obra agudiza en la propia vida la concentración del ámbito vital en que surge el "individuo histórico" en las acusadas colisiones que están relacionadas objetivamente con la realización de esa obra vital. El "individuo histórico" tiene carácter dramático. La vida misma lo predetermina a ser héroe, a ser figura central del drama.

En cuanto punto central del drama alrededor del cual todo gira y al cual hacen referencia todos los componentes de la

“totalidad del movimiento”, la colisión social exige la plasmación de hombres que en sus pasiones personales representen en forma inmediata las fuerzas cuyo choque constituye el contenido objetivo de la colisión. Es evidente que cuanto más sea un hombre un “individuo histórico” en el sentido hegeliano —es decir, cuanto más se concentren y resuelvan sus pasiones personales en el contenido de la colisión—, tanto más apto será para ser héroe principal y figura central del drama. Según vimos ya, también esta verdad de la forma dramática es una verdad de la vida y no un artificio formalista.

Por eso no debe interpretarse jamás en un exagerado sentido mecanicista, como hacen por ejemplo muchos teóricos de la *tragédie classique* y sus modernos imitadores neoclasicistas, que piensan que sólo las grandes figuras de la historia, o del mito, son aptas para servir de héroes al drama. Para la vida y para su imagen artística, el drama, no se trata de una representación formal y decorativa, sino de una objetiva concentración de fuerzas en su contenido, de una auténtica y personal comprensión de una fuerza social en colisión.

En cierta ocasión comparó Hebbel ingeniosamente la tragedia con un reloj universal cuya marcha señala la sucesión de las grandes crisis históricas, y al elaborar esta idea añade: “De hecho carece de importancia que el reloj tenga una manecilla de oro o de latón, y es indiferente que un acto de por sí significativo, es decir simbólico, se realice en un círculo social bajo o elevado”. Escribió estas palabras en el prefacio a su tragedia burguesa *María Magdalena* para defenderla teóricamente. Y tiene toda la razón con su defensa. Figuras como el campesino Pedro Crespo en *El alcalde de Zalamea* de Calderón o personajes burgueses como en la *Emilia Galotti* de Lessing, en *Intriga y amor* de Schiller o en *Tempestad* de Ostrovski, así como en la tragedia de Hebbel, son en este sentido “individuos históricos”. El hecho de que el conflicto concreto individual tratado en estos dramas carezca de una grandeza histórica extensiva, es decir, de que no decida inmediatamente el destino de un pueblo o de una clase, no altera en nada esta verdad. Lo que importa es que en estos dramas la colisión sea, por su contenido social, un acontecimiento histórico-social decisivo, que los héroes de tales dramas mantengan este vínculo entre la pasión individual y el contenido social de la colisión, vínculo que caracteriza a los “individuos históricos”. La ausencia de estos dos momentos dramáticos de la vida hace que la mayoría

de los dramas burgueses, y por desgracia también proletarios, sean tan banales, superficiales y aburridos. Lo poco favorable de la materia consiste principalmente en la dificultad de elaborar el carácter histórico del conflicto y del héroe central sin estilizarlo, sin incluir falsos momentos monumentalizadores, y sin embargo hacerlo con dramatismo. El drama moderno del periodo de la general decadencia del realismo sigue el camino de la menor resistencia. O sea que adapta sus medios artísticos a los aspectos más triviales de la materia, a los momentos más prosaicos de la moderna vida cotidiana. Con esto, la banalidad gris se convierte artísticamente en la imagen plasmada; subraya precisamente los aspectos menos favorables de la materia para su transformación dramática. Y de este modo se producen piezas teatrales que en cuanto a dramatismo se hallan muy por debajo de la vida que tomaron como modelo.

Repetimos que únicamente hemos resaltado en las páginas anteriores unos cuantos ejemplos notables de aquellos hechos de la vida cuyo reflejo concentrado, artísticamente consciente y que agota todas las posibilidades de esta concentración, es precisamente el drama. Las leyes formales del drama derivan de la materia vital cuyo reflejo más general, artísticamente más generalizado, es justamente su forma. Por eso los grandes poetas de épocas diferentes crean dramas de tipo muy diverso. Y por el mismo motivo domina en estas obras artísticas tan distintas una idéntica legalidad formal interna: la legalidad del movimiento en la vida misma, cuyas imágenes artísticas son los dramas; imperan las leyes del reflejo *artístico*, gracias a cuya aplicación y observación son obras de arte auténticas.

Todas las teorías del drama que —aunque de manera inconsciente, como lo era la estética idealista de tiempos antiguos— no toman como punto de partida estos hechos de la vida, sino que se basan en cualesquiera problemas de la “estilización” dramática, por fuerza tendrán que desembocar en extravíos formalistas. Pues no perciben que el llamado “alejamiento de la vida” de la forma dramática no es sino una concentrada y más elevada expresión de determinadas tendencias de la propia vida. La incomprensión de este hecho, el partir de un alejamiento formal de la expresión dramática respecto de las manifestaciones generales y normales de la vida diaria no sólo lleva a una teoría falsa, sino igualmente a una práctica dramática errónea, y no nada más distorsiona la forma del drama, sino que además distorsiona su contenido humano y social.

Desde Saint Evremond hasta Voltaire, fueron muchos los críticos de la *tragédie classique* que tuvieron una sensación algo molesta aun frente a los más importantes dramas de Corneille y Racine. Sentían un abstraccionismo, una lejanía vital, una ausencia de "naturaleza". Pero no obstante la fundamental crítica de Lessing, que trata muchas cuestiones de los problemas formales principales, fue Manzoni quien puso el dedo en la llaga más sensible de la *tragédie classique*. Mencionamos aquí su crítica porque ella nos muestra más palpablemente que la misión de la concentración dramática es lograr un auténtico reflejo de hechos vitales verdaderos, de tendencias verdaderas de la vida, porque de estas tendencias deriva con mayor claridad el efecto distorsionador que la concentración formal tiene sobre el contenido humano del drama.

Durante toda su vida combatió Manzoni las exigencias formales de la unidad de tiempo y espacio; las consideraba como obstáculos insalvables para la tarea de su tiempo, para el drama histórico. Pero al igual que su gran contemporáneo Pushkin, combate contra ellas no en nombre de una "naturalidad" ni en nombre de la probabilidad o improbabilidad. Más bien parte del principio de cómo los personajes y sus pasiones se deben deformar al concentrarse el tiempo de la acción a sólo 24 horas. "Por eso se debía apresurar esta voluntad mediante una exageración de las pasiones, mediante su desnaturalización. Para que un hombre llegue a tomar en veinticuatro horas una decisión definitiva, debe embargarlo sin duda un grado muy diferente de apasionamiento que la pasión contra la que tiene que luchar durante todo un mes". Con esto desaparecen todos los matices: "Los poetas trágicos se ven reducidos a describir sólo un pequeño número de pasiones explícitas y dominantes... El teatro se halla repleto de personas ficticias que actúan más bien como tipos abstractos de determinadas pasiones que como seres humanos apasionados... De ahí esa exageración, ese tono convencional, ese uniformismo de los caracteres trágicos..." La concentración espacio-temporal obliga a estos dramaturgos trágicos "a otorgar a toda costa una mayor fuerza a las causas de lo que las verdaderas causas habrían tenido... Se requieren choques brutales, pasiones terribles, determinaciones amontonadas..." Y sigue explicando Manzoni de manera convincente cómo el exagerado predominio del motivo amoroso, criticado también por otros autores, se encuentra vinculado con esos problemas formales y sus efectos distorsionadores.

Claro está que la tendencia a la distorsión tiene sus causas histórico-sociales inmediatas. Pero la forma artística no es nunca una mera imagen mecánica de la vida social. Se produce sin duda como reflejo de sus tendencias, mas dentro de ese marco tiene su dinámica propia, su propia dirección hacia lo verídico o hacia lo no verídico. El gran poeta dramático y agudo crítico Manzoni criticó por eso muy justamente este efecto distorsionador de la forma al comprender los problemas de la forma dramática como estrechamente ligados con los de la vida histórica.

## II. *La peculiaridad de la plasmación dramática del hombre*

Sin duda podría plantearse aquí la siguiente pregunta: aceptamos que todos estos hechos de la vida como cuyo reflejo artístico concebimos la forma dramática son verdaderos e importantes hechos de la vida, pero ¿no son acaso hechos *generales* de la vida? ¿No tienen que ser reflejados entonces *también* por la poesía épica? Y la pregunta está ciertamente justificada. Y en esta forma tan general y por lo tanto abstracta incluso hay que contestarla afirmativamente. En cuanto hechos generales de la vida desde luego tendrán que ser reflejados por cualquier poesía que a ello se dedique. La cuestión está en descubrir qué papel y significación les corresponde en las diversas formas de la literatura. Y para eso debe concretarse la pregunta. Hemos resaltado estos hechos vitales de entre el complejo entero de la vida porque en esta forma constituyen precisamente los problemas centrales de la plasmación dramática; porque en ésta todo gira en derredor del reflejo de estas elevaciones y cúspides críticas o generadoras de crisis; porque a partir de este centro surge en el drama el paralelogramo de fuerzas de la “totalidad del movimiento”; en fin, porque el drama refleja la vida en esta su real elevación.

Todos estos hechos vitales aparecen naturalmente también en el reflejo épico de la realidad. La diferencia radica “solamente” en que aquí ocupan el sitio que les corresponde en el proceso vital *total*. No constituyen el centro en torno del cual se agrupa todo. Y además: puesto que la representación dramática transfigura esos momentos supremos de la vida, desaparecen de su representación todas aquellas manifestaciones de la vida que no guardan una relación inmediata con ellos. Las fuerzas motrices de la vida se representan en el drama únicamente en

la medida en que conducen hacia esos conflictos centrales, en la medida en que son las fuerzas motrices de las propias colisiones. En la gran poesía épica, en cambio, la vida aparece en su pletórica riqueza. Las culminaciones dramáticas pueden surgir de vez en cuando, pero constituyen cúspides a las que no les corresponde sólo una cordillera, sino también las colinas y planicies. Y este tipo de reflejo naturalmente produce nuevos aspectos. Es obvio que las proporciones “normales” de la vida se mantienen con mucho mayor rigor en la epopeya que en la poesía dramática, de modo que no debe sorprender que los problemas formales nuevos y peculiares se susciten precisamente con el drama. Esto ya lo había visto muy claramente Aristóteles. A continuación del pasaje arriba citado acerca de la comunidad de la epopeya y la tragedia dice: “Pues lo que es propio de la epopeya se halla presente también en la tragedia, mas no todo lo que pertenece a la tragedia se encuentra también en la epopeya”.

Este aislamiento de determinados momentos de la vida como se hace en el drama tiene que ser por sí mismo una forma fenomenológica de la vida para poder servir de base a la constitución de una forma literaria. Pues la cuestión planteada líneas arriba por nosotros revela otro aspecto de gran importancia histórica y estética. Así como es evidente que los hechos vitales reflejados por el drama pueden ser plasmados también por la poesía épica —y de hecho tienen que serlo—, parece que también debe sobrentenderse que esos hechos se presentan en la vida *constantemente*; y esto significaría que la vida ofrecería ininterrumpidamente la posibilidad de un drama grande y verdadero.

Esto, sin embargo, contradice los resultados del desarrollo histórico de la literatura. La forma dramática no ha sufrido en el curso de la historia una transformación tan radical como lo ha sido la metamorfosis de la antigua epopeya en la moderna novela burguesa; la forma dramática tiene un carácter más duradero y sus leyes fundamentales se conservan en mayor medida en sus diversas maneras de manifestarse. Pero esta continuidad logra conservarse a través de un desarrollo discontinuo y desordenado. Es muy característica para la historia del drama el que haya vivido relativamente breves periodos de auge a los que precedieron y siguieron siglos enteros en que no se creó nada que pudiera al menos parecerse a lo que es un drama. Y este hecho es tanto más notable cuanto que la con-

dición externa de la representación de un drama —el escenario y la actuación— presenta una evolución mucho más regular. Cuanto más estrecha nos imaginemos la relación entre drama y escenario —precisamente por las leyes internas de la forma dramática—, tanto más sería deberá ser la interrogación por las causas histórico-sociales de la aparición discontinua del drama.

Ya el mero hecho de la discontinuidad indica que los momentos de la vida arriba enumerados se reflejan desde luego en el drama y constituyen la base de sus específicos problemas formales, pero que se les debe añadir otro elemento, o más bien, que la vida los debe producir de una manera determinada y específica para que su plasmación poética adecuada lleve a la auténtica forma dramática. Y la discontinuidad del desarrollo de la vida se explica entonces gracias a que esos momentos específicos por cuya inclusión surge propiamente lo dramático sólo pueden presentarse bajo condiciones histórico-sociales peculiares. O sea que no aportan nada nuevo a los hechos vitales examinados. Pero coadyuvan a que este carácter dramático siempre inherente a ellos se manifieste de manera clara, visible y adecuada.

Tanto la necesidad como la dirección y la manera de esta concretización pueden explicarse fácilmente mediante unos cuantos ejemplos significativos, tanto positivos como negativos. Tomemos por ejemplo el caso que mencionamos párrafos arriba con el nombre de “la cuenta presentada”. Este motivo surge en el curso de la literatura en las formas más variadas sin llegar a ser por doquiera verdaderamente dramático. Así, en los misterios medievales, cuya forma exterior está construida y dialogada escénicamente. Uno de los temas que aparecen aquí más a menudo —recibiendo su estructura más famosa en el misterio inglés *Everyman*— es aquel en que al hombre, llegada su última hora, la muerte le presenta su cuenta, en que la hora de morir hace patente de la manera más resumida y concentrada la bancarrota de una vida mal conducida. No obstante la forma dialogada y escenificada de este misterio, no obstante su motivo dramático (en sentido abstracto), no hay un solo instante en que se produzca aquí un efecto dramático. ¿Por qué? Pues porque las consecuencias de la “cuenta presentada” en tales condiciones sólo pueden ser interiores, psicológicas y morales, sin que se puedan trasponer a acción, a lucha. La colisión se desenvuelve exclusivamente en el alma del

protagonista, como temor, arrepentimiento, como lucha interna consigo mismo, etc. Por eso su manifestación sólo puede ser lírica o retórico-dialéctica. A pesar de la objetivación escénica, las colisiones no reciben una configuración dramática visible; a pesar de la forma dialogada no se produce un combate dramático entre dos poderes humanos y sociales. (Y es interesante observar con cuánto vigor se expresa el dramatismo interno de este motivo cuando esta manera de “presentar la cuenta” se plasma en forma épica, como sucede en la magistral narración de Tolstoi, *La muerte de Iván Ilyitch*.) En el misterio, con su forma dramática exterior, la “cuenta” que se presenta es tan general que no se puede manifestar en un caso dramáticamente individualizado: la individualidad de los protagonistas se halla en relación con la generalidad del problema del mismo modo como un ejemplo cualquiera y fácilmente sustituible mantiene un vínculo con una ley, no como la objetivación dramática de uno de los poderes en choque.

Esta abstracta generalidad de los poderes antagónicos no tiene que ser necesariamente un rígido enfrentamiento de vida y muerte en general, ni tampoco una relación religiosa con la realidad. Todo lo contrario. Esta manera especial de la plasmación pseudodramática está ligada al decadente feudalismo y sólo encontró algunos aislados imitadores en la época de la decadencia imperialista, lo cual no deja de ser notable.

Gracias al nuevo sentido histórico muchos escritores consideraron oportuno proporcionar a su plasmación poética tal amplitud en los detalles empíricos, en los meros datos, que a través de esta profusión la necesidad histórica ya sólo podía presentarse como abstracta. Pues todo poder histórico y toda necesidad histórica representada en el drama es abstracta en el sentido poético si no se objetiva de manera adecuada y evidente en hombres concretos, en destinos humanos concretos. Y esto es algo que no podía hacer la corriente histórica progresista antes mencionada de los Mérimée, Vitet y colegas. Siguiendo el mal comprendido modelo de las historias de Shakespeare, estos autores querían plasmar el drama sobre la base de los detalles históricos presentados completa, extensiva y exhaustivamente.

Vitet, el representante más consecuente de esta corriente, percibió con bastante claridad la contradicción que esto implica respecto de la naturaleza del drama. Lo expresa abiertamente en el prólogo mencionado a su drama histórico *Las barricadas*: “Después de todo, estas escenas no están aisladas una de otra:



forman una totalidad; hay una trama a cuyo desarrollo colaboran. Pero esta trama sólo sirve para su surgimiento y vinculación. Si hubiese yo querido crear un drama, habría tenido que poner atención ante todo al curso de la acción, y para darle vida hubiese tenido que renunciar a un sinfín de detalles y elementos secundarios; hubiese tenido que callar muchas cosas para aumentar la tensión; *a costa de la verdad hubiera tenido que colocar en primer plano unos cuantos personajes y acontecimientos importantes y mostrar los demás sólo en reducción perspectivista*. Preferí dejar las cosas como las encontré y poner personas y sucesos en primer término tal como lo exigen las circunstancias, sin permitirme inventos ni considerar como falla las digresiones y los episodios con que interrumpo la acción, que es lo que en la vida real suele ocurrir. Renuncié a la provocación de un interés más vivo para poder imitar con mayor exactitud".<sup>1</sup>

Ya vimos antes que en la captación de los datos empíricos de la historia, en el consciente sacrificio de la verdad poética y en la fidelidad histórica frente a los hechos particulares, Mérimée nunca llegó tan lejos como su amigo y compañero de armas Vitet. No obstante, su drama histórico *La Jacquerie* fue compuesto siguiendo principios muy semejantes. Su gran mérito permanente no consiste sólo en haber sido el primero en remontarse a la rebelión campesina tan olvidada por la historiografía, con lo que enfrentó un palpable contraejemplo de la más encarnizada lucha de clases al idilio medieval elaborado por los románticos. Además, Mérimée ofreció por encima de esto una auténtica y poéticamente creada imagen de *todas las clases* de la Edad Media en disolución; encontró y plasmó importantes representantes típicos para las diferentes clases; expuso el choque de las diversas clases en situaciones tan vívidas como típicas.

A pesar de esta plasmación auténticamente poética que rebasa con mucho la mera fidelidad histórica de un Vitet, no produjo Mérimée un dramatismo arrebatador. Un crítico amigo de este círculo de autores, Charles Rémusat, explicó con sensatos argumentos las causas de este fracaso. Después de haber hablado detalladamente de todo lo positivo de *La Jacquerie*, hace referencia al *Götz von Berlichingen* de Goethe, en que también se ofrece una amplia imagen de la vida de todas las clases durante

<sup>1</sup> La cursiva es mía. G. L.

el ocaso de la Edad Media, y en que se configura asimismo una rebelión campesina; Rémusat percibe en la verdad y profundidad tan humana de Götz el misterio de “su grandeza poética, que maravilla e intensifica la fuerza imaginativa”, una plasmación humana que no se encuentra en todos los intentos poéticos posteriores —incluidos los de Mérimée— formalmente contruidos según principios parecidos y dispuestos a alcanzar una similar fidelidad histórica. A continuación, Rémusat analiza extensamente la figura de Götz en toda su riqueza individual y termina resumiendo su juicio con estas palabras: Götz “es el hombre más sobresaliente de todos los tiempos que lleva la fisonomía de su siglo. Así pues, en el drama se pueden conciliar la poesía y la historia; así pues, el genio puede elevarse a la grandeza sin abandonar la verdad. Con obras como ésta, el teatro moderno puede alcanzar un lugar al lado del antiguo teatro nacional. El arte sería incompleto y poco veraz si no se reprodujese en sus ficciones tan bien o aún mejor todo lo que la naturaleza permite y abarca”.

Para nuestros fines poco importa cómo juzguemos el Götz von Berlichingen histórico y su concepción por parte de Goethe, que veamos en él, como Hegel, a uno de los últimos representantes del “periodo heroico” o, como Marx, a un “tipo miserable”. Pues Hegel y Marx (este último con una intención polémica contra Lassalle) están de acuerdo en que Goethe logró crear un personaje en que los rasgos individuales y personales más profundos alcanzaron una unidad orgánica, indivisible, inmediata y convincente con la autenticidad histórica, con la verdad. Y éste es también el sentido de las citadas reflexiones de Rémusat. El destino que por circunstancias históricas se le impone a Götz, pues, no es únicamente correcto en sentido general —visto poéticamente: histórico-abstracto—, sino que además, y sin perder su carácter histórico, más bien profundizándolo y concretándolo, es el *destino individual* específico de Götz en su ser—así más personal.

Por eso Manzoni, el representante más importante del drama histórico en la Europa occidental de aquel tiempo, es bien consecuente cuando ve en esta individualización de los caracteres y destinos dramáticos el punto decisivo del drama histórico, que confronta polémicamente al clasicismo abstraccionista. En tajante oposición a Vitet y también a Mérimée, piensa que no hay ni puede haber una contradicción de principio entre la fidelidad histórica y la vivificación dramática poético-

individualista. La tradición histórica nos comunica los hechos, las direcciones generales del desarrollo. Y el poeta dramático no tiene derecho a alterar esta circunstancia. Mas tampoco tiene por qué hacerlo, pues si en verdad desea individualizar sus personajes e insuflarles vida, es en los hechos históricos donde hallará sus mejores puntos de apoyo y auxilio: cuanto más penetre en la historia, tanto más medios hallará en su auxilio. “¿Qué ambiente le puede sentar mejor al verdadero dramático que aquel en que los hombres han actuado realmente? El poeta encuentra en la historia un imponente carácter que lo sujeta y le parece decir: obsérvame, que yo te enseñaré algo nuevo acerca de la naturaleza humana; el poeta acepta la invitación; quiere dibujar ese carácter: ¿dónde puede encontrar acciones externas que correspondan mejor a la idea del hombre que trata de delinear que en aquellas acciones que éste ha realizado efectivamente?”

Mas entonces ¿qué le queda por hacer al poeta? —se pregunta Manzoni. “¿Qué queda? La poesía: sí, la poesía. Pues después de todo, ¿qué es lo que la historia nos proporciona? Datos que, por así decir, sólo nos son conocidos desde fuera; pero lo que los hombres hicieron, lo que pensaron, los sentimientos que acompañaron sus planes y proyectos, sus éxitos y catástrofes, las palabras con que tratan de hacer valer sus pasiones y su voluntad frente a las pasiones y a la voluntad de otros, palabras con que expresaron su ira, su tristeza, con las que, en breve, *manifestaron su individualidad*: la historia pasa casi en silencio por encima de todo esto; y éste es justamente el terreno de la poesía”.

La lucha del verdadero dramatismo histórico con los obstáculos que la aparición poética abstracta ocasiona en la historia muestra en ejemplos tanto positivos como negativos que el punto decisivo está precisamente en la *individualidad del héroe dramático*. Todos los hechos de la vida que encuentran su reflejo adecuado en la forma dramática podrán cristalizar de acuerdo a sus exigencias internas sólo si las potencias en colisión, cuyo choque provoca esos hechos vitales, están conformadas de tal manera que su lucha sea capaz de concentrarse con una fisonomía individual e histórico-social evidente en determinadas personalidades marcadas.

Para hacer enteramente inteligible la justeza de esta concretización de nuestras exposiciones anteriores hace aún falta analizar otros casos en que la presencia de los hechos vitales en

sí dramáticos tampoco conducen a un verdadero drama, pero por razones opuestas. Sólo así podremos trazar claramente los contornos del ámbito concreto del específico reflejo dramático, del surgimiento de la forma dramática por la necesidad interna de la materia vital plasmada por ella.

Examinemos ahora, pues, el extremo opuesto: las colisiones que se producen sobre esa base afectiva pero que, a pesar de estar objetivadas en diversos individuos, no poseen un carácter social general. Cuando en Shakespeare el amor de Romeo y Julieta entra en conflicto con las circunstancias sociales del feudalismo en disolución, resultan esas situaciones, esas variaciones anímicas, etc., que cualquier lector y espectador revivirá de manera inmediata. Y cuanto más individuales han sido elaboradas las figuras protagonistas, tanto más arrebatador será el sentimiento de simpatía. La individualización de los héroes principales sólo puede reforzar —y nunca debilitar— el carácter general de la colisión. Es precisamente el amor individual el que rompe aquí con las limitaciones de las luchas feudales entre familias. El grado máximo de intensificación en las pasiones —que tiende forzosamente hacia la individualización del amor y con ello a la individualización del énfasis puesto en la singularidad personal y subjetiva de los protagonistas— se necesita para darle a la colisión su altura trágica, para imposibilitar de antemano todo compromiso, toda solución intermedia. La profundidad poética y la trágica sabiduría de Shakespeare se manifiesta precisamente en que la máxima agudización de la caracterización individual, de la subjetividad de la pasión, se halla ligada de modo orgánico e inseparable a la generalidad de la colisión.

Mas esto no sucede con cualquier pasión, por irresistible que sea desde un ángulo subjetivo. El talentoso coetáneo de Shakespeare, John Ford, utilizó como tema trágico para su drama *What a pity she is a whore* (Lástima que sea una prostituta) la incestuosa pasión entre hermano y hermana. Ford no sólo posee un notable talento dramático, sino también una habilidad especial para configurar con vigor y verosimilitud pasiones extremas. Algunas escenas de esta pieza alcanzan una grandeza casi shakespeariana por la sencillez, evidencia y autenticidad con que estas pasiones totales dominan la vida de sus protagonistas. Pero la impresión dramática total es sin embargo problemática y equívoca. No nos es posible mostrar simpatía por la pasión de sus héroes. Nos es humanamente extraña, y esta extrañeza

parece que el propio poeta la llegó a sentir. Pues en cuanto al drama y al contenido, el carácter incestuoso de la pasión amorosa no pasa de ser un añadido perverso. Dramáticamente, la colisión se produce sólo del choque de una pasión amorosa cualquiera con las circunstancias externas; la mayoría de las escenas, realmente dramáticas, serían también posibles sin ningún cambio de fondo si se hubiese tratado de un drama sencillo del amor prohibido y separado por cualesquiera motivos, es decir, de un drama que tratase de amor, matrimonio y adulterio. Este amor entre hermanos es demasiado excéntrico, demasiado subjetivo para llegar a ser una base firme sobre la cual construir una acción dramática. Esta se encierra en el alma del protagonista, a cuya pasión se enfrenta por tanto dramáticamente sólo una prohibición general, un obstáculo general, es decir, algo que le es absolutamente extraño y abstracto a la propia pasión.

A cada acción, a cada desenlace de una colisión le corresponde un determinado terreno común a ambos antagonistas, aun cuando esta "comunidad" sea la de una enemistad mortal en el ambiente social: explotador y explotado, opresor y oprimido pueden poseer un suelo común de esta especie sobre el que libran su lucha; la perversidad sexual, en cambio, al chocar con la sociedad se encuentra fuera de un campo de batalla común. A este tipo de pasión le falta asimismo una justificación relativa y subjetiva, ya se arraigue en el orden social del pasado, ya anticipe el futuro. La lucha de los sistemas de amor, matrimonio, familia, etc. que se van sustituyendo unos a otros nada tiene que ver, pues, con la problemática de este drama. Todos los conflictos de las tragedias antiguas que, según una interpretación modernizadora, se "parecen" a éste son en realidad el choque de dos órdenes sociales.

El fracaso que sufrió con este tema el tan altamente dotado Ford no es obra de la casualidad; podemos observarlo en un ejemplo más reciente, en la *Mirra* de Alfieri. Alfieri es un autor trágico de notable profundidad teórica. Desprecia todo efecto que no resulte directamente de la naturaleza trágica de su materia. Y si en esta obra se basa también él en el tema de la perversidad sexual —la fatal pasión de la hija por su padre—, de hecho se descuenta de todos los efectos generales del amor prohibido que trata de salvar estos obstáculos. Renuncia a todos aquellos medios con los que el espontáneo instinto dramático de Ford había prestado a su materia una acción aparente,

una tensión aparente. Alfieri realmente desea configurar dramáticamente la colisión humana, psíquica, de la pasión perversa, del amor incestuoso. También aquí sus intenciones irradian pureza y grandeza; pero ¿qué sucede con la propia tragedia? Para decirlo en pocas palabras: Alfieri convierte el drama entero en un monólogo reprimido. Describe —con justeza y dramatismo— a su heroína como persona de alta moralidad y gran sensibilidad que se horroriza ante su propia pasión, mas sin poder sustraerse, a pesar de una heroica oposición, a su irresistible dominio. Durante toda la obra vemos cómo este noble personaje lucha contra un siniestro destino, cómo toma una decisión insensata tras otra para poder enterrar la pasión que nosotros sólo adivinamos vagamente, cuyo contenido no se revela jamás, manteniéndose así en secreto. Hasta que Mirra, al fin, al verse amenazada por la maldición del padre amado, se traiciona involuntariamente para terminar de inmediato con sus sufrimientos mediante el suicidio.

Alfieri es dramáticamente superior a Ford, ya que la auténtica y trágica colisión interna de las pasiones perversas constituye el centro sobre el cual construye su acción. Pero justamente por ello revela el carácter tan antidramático de cualquier tema de esta especie. El único instante verdaderamente dramático de su drama de hecho sólo puede ser el de la confesión final de Mirra. Mas el vigor escénico de ese instante apenas si alcanza, tomado en sentido estricto, para una balbuceante confesión de la heroína, para una horrorizada exclamación del padre y todavía para su suicidio. Todo lo demás es mera preparación, es un inteligentemente repartido *ritardando*.

El verdadero conflicto dramático, en cambio, debe contener toda una cadena de tales momentos capaces de una continua intensificación y dando la posibilidad de un intrincado movimiento de tensión y distensión también en la lucha externa de los poderes sociales en colisión. Esta fertilidad de la materia verdaderamente dramática depende precisamente de la profundidad de las relaciones internas entre los personajes centrales del drama y la colisión concreta de los poderes histórico-sociales, es decir: depende de si estos hombres están comprometidos con su personalidad *íntegra* en el conflicto presentado, y de la medida en que lo están. Si el punto central de su pasión trágica coincide con el momento social decisivo de la colisión, entonces, y sólo entonces, puede recibir su personalidad una plenamente desarrollada y rica plasticidad dramática. Cuanto

más vacía, abstracta y periférica es esta relación, tanto más tendrá que vivir el héroe dramático su desarrollo *al lado* del drama propiamente dicho; o sea, desde un punto de vista artístico, con un carácter lírico, épico, dialéctico, retórico, etcétera.

La grandeza de la *plasmación dramática de un personaje*, de la *vivificación dramática de un ser humano*, no depende únicamente de la fuerza creadora del poeta, sino también —y ante todo— de su capacidad subjetiva y objetiva de descubrir en la realidad caracteres y colisiones que respondan a estas exigencias internas de la forma dramática.

Es obvio que aquí no nos enfrentamos solamente con una cuestión de talento, sino al mismo tiempo con un problema social. Pues aun el más importante dramaturgo no puede *inventar* libre y arbitrariamente tales fábulas (entendemos por fábula la unidad de carácter y colisión). Más bien debe *encontrarlas*, *descubrirlas* en la sociedad, en la historia, en la realidad objetiva, según realza especialmente Manzoni con tanta certeza.

Pero es evidente que no sólo el contenido social de las colisiones de una época es producto de su desarrollo económico, sino que también la manera en que estas colisiones se presentan es resultado de las mismas fuerzas histórico-sociales. Ciertamente estas últimas relaciones derivan menos directamente de la base económica, de las tendencias del desarrollo económico de una época. Pero esto significa meramente, para el asunto que nos ocupa, que el genio descubridor de los grandes dramaturgos se encuentra con un extenso campo de juego. Mas no quiere decir en modo alguno que una capacidad de invención podría imaginar formas de colisión no existentes en la sociedad y sustituir cualidades desfavorables para el drama por otras más favorables, todo ello sin destruir el carácter realista del drama. El verdadero genio dramático se muestra “sólo” en que es capaz de descubrir de entre el enmarañado y confuso complejo de los fenómenos empíricos aquéllos en que el contenido dramático interno de un periodo se puede reflejar de manera adecuada y de acuerdo a las exigencias de la forma dramática.

Si en los párrafos anteriores nos referimos a Shakespeare y Ford, lo hicimos principalmente para acentuar el contraste de los talentos dramáticos. Sólo principalmente, pues con los rápidos cambios de posición de las fuerzas sociales en esos tiempos, la diferencia de unos veinte años de edad entre ambos autores implica también un medio ambiente alterado. Dentro del marco de nuestro trabajo no cabe ni siquiera una somera investi-

gación de este problema. Lo que nos importó fue mostrar que la posibilidad de plasmar en forma dramáticamente adecuada las fuerzas sociales en colisión —es decir, de plasmarlas en personalidades altamente desarrolladas y perfectamente individualizadas— no es un resultado directo de una colisión cualquiera, sino que presupone la presencia de condiciones subjetivas y objetivas sumamente complicadas.

Continuemos ahora con la creciente concretización del campo de juego de la evolución dramática de aquellos hechos vitales que en la propia vida tienden, por así decir, hacia el drama. En las páginas anteriores, en que estudiamos los peligros que para la creación del verdadero drama significan la exagerada objetividad y la extrema subjetividad de las colisiones, nos abstuvimos muy a propósito de investigar hasta qué punto tuvieron éxito los poetas en su esfuerzo por insuflar a sus personajes una auténtica y adecuada *capacidad expresiva*.

Y esto es imprescindible para el drama. Pero su historia muestra que el esfuerzo de los dramaturgos no tiende siempre con la misma necesidad en esa dirección. Bajo la influencia del moderno desarrollo naturalista, con el artísticamente imitado tartamudeo “natural” de sus figuras teatrales, solemos inclinarnos por considerar exclusivamente este aspecto como causa de la expresión no dramática. Con esto se le trazan límites demasiado estrechos a la cuestión. Pues de lo que aquí se trata es de la expresión *personal* de la figura dramática. Debe expresar de modo adecuado aquellos pensamientos, sentimientos, experiencias, etc. que la mueven *precisamente a ella* en precisamente esta situación. Y el mismo peligro corre el drama cuando la expresión rebasa la situación concreta y el hombre concreto para convertirse en abstracción intelectual (como tanto sucede con la *tragédie classique* y a veces con Schiller) o cuando restringe la capacidad expresiva del hombre a lo cotidianamente usual por un equivocado afán de lograr una autenticidad y proximidad a la vida.

Lo que más nos interesa en este contexto no es el lenguaje, si bien es obvio que el diálogo dramático constituye la forma concreta en que se presentan todos estos problemas. Ni en Schiller ni en Gerhart Hauptmann —para aducir dos extremos opuestos— podemos hablar de una incapacidad literaria para expresar de manera lingüística adecuada lo que desean plasmar poéticamente. Si bien de manera distinta y en niveles poéticos diferentes, ambos pueden considerarse maestros de la palabra;



en cuanto al lenguaje, pueden lograr todo lo que se proponen. Pero lo que se proponen rebasa en Schiller a las propias figuras dramáticas, caracteriza más, de manera distinta y más general de lo que corresponde a sus personajes activos o pasivos. En cambio, con Gerhart Hauptmann el diálogo expresa adecuadamente el aquí y ahora de las personas en cuestión, pero se circunscribe en tal forma a ese aquí y ahora que su expresión se mantiene por debajo de la generalización que deben alcanzar las figuras dramáticas para tener la necesaria plasticidad en sus personalidades.

El héroe dramático hace continua revisión de su vida, de las diversas etapas de su camino hacia la tragedia. Así pues, su expresión debe tender también siempre hacia la generalización y realizar intelectual, afectiva y lingüísticamente esta tendencia. Pero lo esencial es que esta generalización no debe separarse jamás de la persona concreta ni de la situación concreta, sino que desde todo punto de vista debe ser la generalización de los pensamientos, sentimientos, etc. de *precisamente este hombre en precisamente esta situación*.

Esto significa que el diálogo dramático debe alcanzar siempre, y muy en especial en sus momentos culminantes, una concentración, un resumen intelectual en que todos los momentos que convierten el destino de este hombre en un *destino general* se expresen directamente, sin que ello obste para presentar el carácter profundamente personal de contenido y forma de lo expresado, más bien sirviendo de apoyo a la máxima intensificación de ese carácter. También desde este ángulo es Shakespeare el exponente supremo de la historia del drama. Para ilustrar con un solo ejemplo esta nada sencilla cuestión: recuérdense las palabras de Otelo cuando Yago lo convence de la infidelidad de Desdémona. Comienza con una expresión puramente subjetiva del desengaño, de la ira, de la venganza, pero su monólogo culmina con las palabras:

“¡Oh! Ahora, ¡adiós para siempre la tranquilidad del espíritu! ¡Adiós a las tropas empenachadas y a las potentes guerras, que hacen de la ambición una virtud! ¡Oh, adiós! ¡Adiós al relinchante corcel y a la aguda trompeta, al tambor que despierta el ardor del alma, al penetrante pífano, a las reales banderas y a todo lo que constituye el orgullo, la pompa y el aparato de las guerras gloriosas! ¡Y vosotras, máquinas asesinas, cuyas bocas crueles imitan los terribles cla-

mores del inmortal Júpiter, adiós! ¡La carrera de Otelo ha dado fin!”<sup>1</sup>

El poder literario de tales palabras por supuesto no proviene nada más de fuentes lingüísticas. Al poeta le interesa ante todo crear *tales personas* y presentarlas en tales situaciones en que palabras como las citadas surjan “con naturalidad”. En otras ocasiones hablé con bastante detenimiento de las condiciones ideológicas y poéticas, sociales y humanas de este lenguaje.<sup>2</sup> En el presente estudio únicamente puede hacerse hincapié en algunos momentos específicos e importantes respecto del drama.

Con esto nos vemos envueltos en los más viejos puntos de discusión del drama, a saber, en la cuestión de cómo deben estar conformados sus héroes y de cuál es su relación con la gente de la realidad cotidiana. Esta pregunta tuvo importancia ya en la Antigüedad clásica. Constituye el tema central de la discusión satírica entre Esquilo y Eurípides en *Las ranas* de Aristófanes. Eurípides se ufana aquí de haber introducido en el drama la vida privada y sus costumbres de todos los días, y se refiere a esta innovación como a una osada empresa. Y es justamente este punto, así como los problemas de la forma y el lenguaje, tan estrechamente unidos a él, los que sirven de contenido principal al ataque de Esquilo a su arte. También las discusiones teóricas de la época de la *tragédie classique* vuelven una y otra vez a estos problemas. Aquí se formulan de manera diferente: se pregunta si realmente pueden ser héroes de la tragedia únicamente reyes, capitanes, etc., y cuáles son las razones verdaderas de esta “legitimidad” suya. La historia de la creación del drama burgués plantea nuevamente la misma cuestión desde otro ángulo, desde el ángulo de la aptitud del hombre del “tercer estamento” como héroe de tragedia, etcétera.

Todas estas discusiones dramáticas nacen obviamente de manera inmediata de las luchas de clase de cada época. Pero el que la realización de una u otra orientación sea verdaderamente fructífera para el drama desde el punto de vista artístico dependerá de las influencias sumamente complejas que estos fundamentos sociales de la creación y el desarrollo del drama ejerzan en las posibilidades de forma y contenido de su flore-

<sup>1</sup> Shakespeare, *Otelo*, Acto III, escena III. La versión fue tomada de las *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1951. Traducción de L. Astrana Marín. [T.]

<sup>2</sup> Cf. mi “Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten”, en *Probleme des Realismus*, Berlín, 1955.

cimiento. El motor, la fuerza motriz primaria es el conjunto de estas fuerzas sociales; el espacio en que se realizan, sin embargo, se ve limitado por las leyes de la forma dramática.

Justamente al hablar del drama burgués rozamos también el problema del “individuo histórico” como héroe necesario del drama. Aquí, en que hablamos de las condiciones de la expresión dramática no demasiado elevada ni demasiado baja, no demasiado abstracta ni demasiado subjetiva, tenemos que dedicar nuevamente nuestra atención a este punto. Esta cercanía conceptual entre el héroe dramático y el “individuo histórico” por supuesto que no significa una simple identidad. Del mismo modo como hay grandes figuras de la historia cuya vida no ofrece posibilidad alguna para un drama hay también héroes dramáticos que son “individuos históricos” sólo en el sentido amplio y figurado que le dimos al concepto al tratar del drama burgués.

Mas no obstante todas estas restricciones deben recordarse las siguientes determinaciones convergentes: en primer lugar, la altura histórica del tratamiento poético de la colisión. Tanto en el drama como en la épica, la colisión no se identifica de ningún modo con la significación histórica externa de los acontecimientos representados. El más grande suceso histórico puede parecer enteramente vacío e insípido en el drama, mientras que otros acontecimientos históricamente menos significativos y que quizá nunca sucedieron en la realidad histórica bien pueden causar la impresión de un fin del mundo o del nacimiento de un mundo nuevo. Basta recordar las grandes tragedias de Shakespeare —*Hamlet* o *El rey Lear*— para ver en qué medida un destino personal puede producir la impresión de un gran cambio histórico.

El ejemplo de las grandes tragedias de Shakespeare es muy ilustrativo porque en ellas se manifiesta con gran claridad este *específico carácter dramático* de los cambios históricos, del *historicismo dramático*. Como verdadero dramaturgo que es, Shakespeare no desperdicia su atención en la detallada descripción de las circunstancias históricas y sociales. Su caracterización de la época es la caracterización de los hombres actuantes. Es decir: todos los rasgos de un carácter —desde las pasiones decisivas hasta las pequeñas y delicadas manifestaciones vitales de importancia dramática— quizá no muestren el colorido de la época en un sentido histórico o épico extenso y general, pero sí en el sentido del condicionamiento temporal histórico de la

colisión: su naturaleza debe haber surgido de los momentos específicos de la época.

Desde luego que esta historicidad lo es de una época. Piénsese en nuestro citado ejemplo de *Romeo y Julieta*. Ciertamente que su colorido se centra en la Italia de fines del Medievo. Pero sería muy erróneo querer buscar en esta tragedia una verdadera concretización del aquí y ahora como aquélla que en las incomparables recreaciones de las novelas de Walter Scott nos hacen sentir un auténtico espíritu histórico. En ocasiones el tiempo y el lugar están concretizados con mayor claridad aun en el propio Shakespeare y más todavía en los dramaturgos sobresalientes de época posterior, como Goethe o Pushkin. Pero por un lado ya esta posibilidad revela una significativa peculiaridad de la plasmación dramática, a saber, que una concreción de esta especie puede ser prescindible bajo determinadas condiciones, de manera que su ausencia no elimine el historicismo dramático. Por el otro, las caracterizaciones dramáticas concretas del tiempo tienden, inclusive en épocas posteriores, a presentar los rasgos más generales de la época, y de un modo incomparablemente más directo que la novela histórica, rebasando más que ésta la singularidad de las diversas etapas y la complicada capilaridad de las tendencias.

Si observamos la cuestión desde otro ángulo, descubrimos que esta generosa concepción histórica de la época sólo es posible gracias a que todos los momentos característicos del tiempo fueron incluidos íntegra y orgánicamente en los caracteres actuantes, de manera que forman momentos de su propio y personal modo de actuar. Justamente aquí se hace patente la similitud —tan agudamente vista por Lessing— de los últimos principios de la plasmación entre los antiguos trágicos por un lado y Shakespeare por el otro: ambos reducen el mundo de la actividad humana a relaciones puras y directas interhumanas. El papel mediador que juegan ciertos objetos, instituciones, etc., se reduce a un mínimo; aparecen como meros accesorios, como mero fondo, etc., y dramáticamente no tienen ninguna importancia, mientras que de manera indirecta sí resultan imprescindibles en ese papel mediador para hacer comprensibles las relaciones humanas. (Tampoco la gran poesía épica convierte en fetiche las relaciones interhumanas. Pero plasma esas relaciones *con* esos elementos mediadores, e incluso se sirve de ellos en forma muy amplia.) La riqueza y profundidad de la plasmación dramática de los caracteres, así como la invención de situaciones,

sirven para crear hombres que son capaces de abarcar y manifestar en su personalidad conclusa la variada profusión del mundo en cuestión.

Hegel llamó la atención sobre el carácter plástico de los héroes en el drama. Esto no le sirve de mera comparación, sino que forma parte de su filosofía de la historia aplicada al arte: la idea de la escultura y la tragedia como artes predominantes de la Antigüedad clásica, a diferencia de la pintura y la novela como artes de los tiempos modernos. No es éste el sitio apropiado para examinar determinados aspectos parciales de esta teoría. Lo que aquí interesa es comprender la profunda verdad estética en este paralelismo de escultura y drama. Ambos son formas del arte en que el mundo humano se realiza *exclusivamente* mediante la plasmación del propio ser humano. Y debe entenderse cómo de esta "reducción" al hombre solo nace una exposición más plena del mundo humano. Hemos intentado en estos párrafos señalar este camino hacia el plasticismo dramático del hombre, el camino que lleva a éste a su individualización dramática y que es, al propio tiempo, un camino hacia el historicismo dramático. Las condiciones sociales de esta concepción y plasmación del ser humano, de su individualización, son precisamente las del verdadero drama.

La determinación hegeliana de los "individuos históricos", a saber, de que "sus propios fines particulares contienen lo sustancial, que constituye la voluntad del espíritu universal", se acerca así notablemente a la caracterización del héroe dramático. Basta con traducir todo ese misticismo del "espíritu" a la realidad materialista, histórica, e imaginar lo más *directamente* posible esta coincidencia de la personalidad del héroe con la naturaleza histórica de la colisión. Esta relación directa constituye el momento decisivo. Las figuras históricas de un Vitet o un Mérimée, fielmente trazadas y de acuerdo con los hechos reales, jamás alcanzan el *pathos* dramático de la historia universal justamente por la ausencia de esa relación, mientras que el aldeano calderoniano Pedro Crespo o los pequeñoburgueses en *Intriga y amor* de Schiller están repletos de ese *pathos* histórico en medio de su mediocre realidad cotidiana. No hace falta señalar ejemplos aún más elevados como son Romeo, Hamlet o Lear.

Con el fin de resumir todo este punto sirviéndonos de un ejemplo negativo, recordemos a un dramaturgo moderno tan importante como lo es Friedrich Hebbel. Su Judith salva al subyugado

pueblo judío matando al jefe de los enemigos, Holofernes. Para cumplir esta hazaña nacional, para lograr la salvación de su pueblo, tiene que sacrificar su honor y entregarse a Holofernes. No cabe duda de que nos enfrentamos aquí con una auténtica colisión trágica. Y Hebbel hace que su heroína pronuncie estas palabras antes de que se decida por su acto heroico: “Si Tú [se refiere al dios de los judíos] colocas entre mí y mi acto un pecado, ¡quién soy yo para discutir contigo o para retirarme a Tus designios!” Mas la tragedia entre Judith y Holofernes se desenvuelve ahora en una línea enteramente distinta. Y después de matar a Holofernes, Judith dialoga con su acompañante Mirza de la siguiente manera característica y decisiva:

*“Judith: ¿Por qué vine? La miseria de mi pueblo me hostigó, la amenazadora hambre, el recuerdo de esa madre que se abrió la vena para alimentar a su niño moribundo. ¡Ah, mas ahora ya me he reconciliado conmigo misma! ¡Todo esto lo había olvidado por pensar demasiado en mí misma!*

*Mirza: Lo habías olvidado. No fue eso, entonces, lo que te movió cuando manchaste tu mano en sangre.*

*Judith (despacio, anonadada): No —no, tienes razón, no fue eso—; nada me movió más que el pensamiento en mí misma. ¡Oh, qué remolino! Mi pueblo está salvado, pero si una piedra hubiese aplastado a Holofernes, a esa piedra le correspondería más agradecimiento que a mí ahora”.*

Y de regreso en Betulia, rodeada por el agradecido júbilo de su pueblo liberado, dice: “Sí, he matado al primero y último hombre de la Tierra ¡para que tú (se dirige a uno) puedas pastar tranquilamente tus ovejas, para que tú (a otro) puedas plantar tus coles y tú (a un tercero) ejercer tu oficio y procrear hijos que se te parezcan!”

Hebbel trazó la figura de su Judith con verdadera maestría psicológica, la composición escénica y dramática de la tragedia es imponente, el lenguaje —con excepción de algunos desvíos rimbombantes— es poderoso, preciso y de gran efecto dramático. Y sin embargo, la expresión trágica de Judith carece justamente de individualización dramática: para su trágico destino personal como mujer, su misión histórica en la vida del pueblo judío no es más que un motivo casual, y además la salvación de este mismo pueblo no deriva orgánicamente de la vida de éste; desde el ángulo del pueblo es igualmente casual.

Pero *estas* casualidades destruyen lo dramático. Shakespeare trata las conexiones casuales entre hechos singulares con soberana desidia. (Pensamos por ejemplo en el trágico desenlace en *Romeo y Julieta*.) En cuanto dramaturgo nato sabía que la necesidad dramática no depende de la completa falta de lagunas entre las conexiones causales de los detalles, como tampoco se elimina por algunas casualidades en la acción. La necesidad dramática, el máximo y convincente impacto del drama depende sencillamente de la concordancia interna entre el protagonista (con su pasión dominante que provoca el drama) y la esencia histórico-social de la colisión. Y esta concordancia es la que acabamos de analizar. Si existe, cualquiera de las casualidades —como en el final de *Romeo y Julieta*— se desarrolla en el *ambiente de la necesidad*, y en ésta y por ésta se neutraliza dramáticamente su carácter casual. Y si por otra parte esta necesidad producida por la convergencia dramática de protagonista y colisión no existe —como sucede en la *Judith* de Hebbel—, aun la motivación mejor construida en su aspecto causal únicamente da la impresión de artificio, dejando más bien enfriar la impresión trágica, en lugar de reforzarla.

Esta convergencia entre protagonista y colisión constituye la base determinante del drama. Pero cuanto mayor sea la profundidad con que se haya ideado, tanto más aparecerá como algo *inmediato*. Con toda intención empleamos el concepto de “ambiente de la necesidad”; queríamos designar con él justamente la naturaleza orgánica, inmediata, tan alejada de toda artificiosa lucubración, de esta conexión de carácter y colisión. El destino con que lucha el héroe del drama procede tanto de “fuera” como de “dentro” del héroe. Por su carácter podemos decir que se halla “predestinado” a esa determinada colisión. Pues ninguna colisión es en sí ineludible para el hombre particular. En la vida, la mayoría de los casos en que se manifiesta una colisión histórico-social no se disuelve en forma dramática. El drama surge cuando una colisión se le presenta a personas como Antígona, Hamlet o Lear. A esto se refiere el Esquilo de Aristófanes cuando en el Prólogo euripideico a la *Antígona* protesta contra la concepción de Edipo, a saber, contra la idea de que Edipo fuese en un comienzo feliz para luego convertirse en el más infeliz de los mortales. No se convirtió en éste, afirma Esquilo, sino que nunca dejó de serlo.

Sería exagerar peligrosamente si se quisiese tomar este comentario polémico demasiado al pie de la letra. Esquilo protesta

aquí, muy justificadamente, contra la superficialidad de la concepción de Eurípides, por la que el destino de Edipo se convierte realmente en el “destino” en el sentido de un hado mecánico e inevitable. Los héroes de las auténticas tragedias grandes no son casi nunca figuras que se ven necesariamente condenadas a la perdición debido a su carácter. De ningún modo son “naturalezas problemáticas”, para emplear un término moderno. Recordemos a Antígona, Romeo, Lear, Otelo, Egmont, etc. No es sino esa colisión concreta que se les enfrenta, y en la que se manifiesta esa convergencia brevemente expuesta por nosotros entre el protagonista y una *determinada* colisión, lo que provoca propiamente su esencia dramática. Jamás establecen contacto con una colisión general, con un principio abstracto y general de lo trágico, como pensaban varios teóricos del siglo XVIII.

Resulta entonces que la colisión dramática y su desenlace trágico no se deben tomar en ese sentido abstracto y pesimista. Claro que sería absurdo querer negar de manera abstracta los momentos pesimistas en el drama que nos ofrece la historia de la sociedad de clases. Lo terrible y obviamente ineludible que para la mayoría de las personas tienen los conflictos en la sociedad de clases constituye sin duda *un* motivo, de bastante importancia, para el surgimiento del drama. Pero en modo alguno es el motivo preponderante. Todo drama verdaderamente grande expresa una *afirmación de la vida* aun en medio de los pavores de la necesaria destrucción de lo más granado de la sociedad humana, en medio de la mutua aniquilación de los seres humanos, aparentemente tan irremediable. Pues plasma una *glorificación de la grandeza humana* que revela cualidades sobresalientes debido a que en la lucha con los poderes objetivamente más fuertes del mundo social, en la tensión de todas las fuerzas para emplearlas en ese combate desigual; y esas cualidades de otra manera permanecerían ocultas. El héroe dramático se eleva gracias a la colisión a una altura que antes existía en él como una posibilidad ignota y cuya manifestación en la realidad representa justamente lo arrebatador y enaltecedor del drama.

Este aspecto del drama se debe subrayar muy especialmente también porque las teorías burguesas —que fueron predominando en la segunda mitad del siglo XIX— sitúan de manera muy parcial en primer plano los lados pesimistas, por lo que



nuestra polémica contra ellas se mueve con frecuencia en el sentido de oponerle a este pesimismo abstracto y decadente un trivial optimismo escolástico.

En realidad, la teoría pesimista unilateral del drama guarda un estrecho contacto con la destrucción de su historicismo específico, con la destrucción de su unidad inmediata entre hombre y acción, entre carácter y colisión. El fundador de esas teorías, Schopenhauer, resume la esencia de la tragedia en el sentido de que "el objetivo de este máximo logro poético consiste en la representación del semblante más terrible de la vida, de que el inefable dolor y la miseria de la humanidad, el triunfo de la maldad, el sarcástico dominio del azar y la irremediable caída de los justos e inocentes se nos presentan en ella abiertamente". Con esto, Schopenhauer degrada la colisión concreta, histórico-social, a un *motivo más o menos casual que provoca* sólo "el destino trágico humano en general". Expresa con esto, en palabras filosóficas, una tendencia que a partir de mediados del siglo pasado va adquiriendo creciente importancia en la literatura dramática y que conduce cada vez más hacia la disolución de la forma dramática, hacia la descomposición de sus auténticos elementos dramáticos.

Hemos visto cómo estas tendencias disolventes actúan en el drama de un autor tan extraordinariamente dotado como Friedrich Hebbel. Y vimos que por ello se atacó en primer término precisamente el centro de la unidad dramática, o sea la unidad de héroe y colisión. Y así se presenta el siguiente dilema a la expresión dramática: los rasgos más personales y característicos del protagonista no mantienen un nexo interno y orgánico con la colisión concreta. Por ello exigen una relativamente amplia profusión expositiva además de tenerse que aplicar medios sumamente complicados para que la problemática psicológica interna del héroe pueda llegar a tener una relación con la colisión histórico-social. (Así por ejemplo, la Judith de Hebbel es viuda, pero durante su matrimonio se había mantenido virgen. La complicada psicología que resulta de esta circunstancia constituye en el drama un puente a su trágico acto.) Estas tendencias producen un efecto épico y ofrecen un importante momento del desarrollo que hemos designado con el concepto de la general "novelización del drama".

Mas para crear el drama no es suficiente establecer de manera ulterior y complicada las relaciones psicológicas entre el

héroe y la colisión histórico-social. La mayoría de los dramaturgos dotados, pero que fracasan en el punto decisivo, suele completar esta colisión con un éxtasis lírico en los grandes momentos, especialmente hacia el final de sus obras. El contenido de tales éxtasis es sumamente variado. Por lo general es un reconocimiento lírico-psicológico de la necesidad de la trágica caída. Mediante esta lírica subjetiva se pretende sustituir la ausente unidad dramática objetiva y reconstruirla *a posteriori* y artificiosamente. Es obvio que cuanto más destruyeron los dramaturgos esa unidad, cuanto menos histórica es su colisión, su concepción de los caracteres, y cuanto más la generalidad unificadora se aproxima al pensamiento de Schopenhauer, tanto mayor es el abismo entre la psicología subjetiva y la generalidad del destino, y tanto menos prescindible resulta el éxtasis lírico como sustitutivo de lo dramático.

No es casual que ya el propio Schopenhauer considerase como modelo de la tragedia la ópera *Norma*. Ni se puede atribuir al azar el hecho de que su discípulo Richard Wagner intentara salvar con el auxilio de la música los peligrosos escollos del drama moderno. Pero su "drama musical" no es más que un caso extremo del drama moderno en general. Diversos observadores excelentes —el último de ellos Thomas Mann— reconocieron claramente el parentesco que guarda el drama musical wagneriano por ejemplo con el drama prosaico de Ibsen.

Creemos haber dado con esto la deseada concretización de las anteriormente enunciadas tendencias vitales que conducen al drama. Sin pretender haber ofrecido con ello un cuadro histórico o sistemático completo, lo que sólo sería posible en un detallado estudio dramático, nos parece que la corporeización dramática específica de estos hechos de la vida se halla claramente plasmada frente a nosotros: la madurada personalidad del "individuo histórico", plástica y dramática, transformada en tal forma que esta personalidad no solamente se expresa inmediata y completamente en el acto provocado por la colisión, sino que esta expresión suya, sin perder ni tampoco debilitar su inmediatez ni su carácter personal, constituye el resumen general histórico, social y humano de la colisión.

La posibilidad inmediata e íntegra de expresarse una personalidad en un acto representa aquí la cuestión dramáticamente decisiva. En contraste con la épica, que presenta el ociente desarrollo de los acontecimientos y el paulatino cambio o la revelación de los hombres que en ellos actúan, por lo que esta

convergencia de hombre y acto cuando más se persigue y evoca en la totalidad de la obra, *plasmándose a lo sumo como tendencia*, la forma dramática exige esta concordancia con una evidencia inmediata y en cada etapa de su desenvolvimiento.

La concretización histórica de los hechos de la vida tendientes al drama y que enumeramos en el capítulo anterior consistiría así, pues, en analizar las condiciones histórico-sociales de los diversos periodos para ver si es favorable o desfavorable su estructura económica y el tipo de sus luchas de clases, etc., para lograr una auténtica realización dramática de estos hechos de la vida.

Si en la vida social están ausentes las condiciones para llevar a su culminación las tendencias de por sí dramáticas hacia el drama verdadero, estas tendencias se abrirán paso en otras direcciones que por un lado harán problemática la forma dramática, mientras que por el otro introducirán elementos dramáticos en formas literarias diferentes; ambos fenómenos se pueden observar en la literatura del siglo xix. La influencia recíproca de forma épica y forma dramática fue reconocida ya por Goethe y Schiller como rasgo esencial de la literatura moderna (cf. mi ensayo sobre la correspondencia entre Goethe y Schiller, "Goethe und seine Zeit", Berlín, 1955). Más tarde, Balzac hizo hincapié en lo dramático como rasgo distintivo del nuevo género novelístico en comparación con la novela anterior, y para ello se refirió especialmente a Walter Scott como al iniciador. Esta penetración del elemento dramático en la novela moderna ha sido sumamente fértil para ésta, pues no solamente prestó un mayor movimiento a la acción y enriqueció y profundizó sus caracterizaciones, etc., sino que además creó una forma adecuada del reflejo literario para los aspectos específicamente modernos de la vida en la sociedad burguesa desarrollada: para los dramas trágicos (y tragicómicos) de la vida, que en la propia vida son dramáticos, pero que aparecen de manera no dramática porque sin su detallado y aun mezquino movimiento capilar resultan incomprensibles, pudiéndoselos plasmar sólo mediante tergiversaciones.

La influencia de estas mismas fuerzas sociales tenía que resultar peligrosa para el drama. Pues cuanto más sobresaliente es un dramaturgo, tanto más estrechamente conectado está con la vida de su momento, y tanto menos tiende a violentar a favor de la forma dramática las formas decisivas en que se presenta la vida y que se hallan tan estrechamente unidas a la

naturaleza de sus colisiones y a la psicología de sus héroes. También estas tendencias tuvieron que reforzar cada vez más la “novelización” del drama. El más grande escritor de nuestro tiempo, Máximo Gorki, subrayó muy enérgicamente en una acre autocrítica, de hecho injusta en cuanto a muchas de sus obras: “He escrito casi veinte piezas, y todas ellas son escenas más o menos débilmente ensambladas en que la línea directriz se abandona una y otra vez, y en que los caracteres no han sido llevados a su término, siendo poco claros y aun fallidos. Un drama debe ser estricto y tiene que atenerse íntegramente a su acción; sólo cumpliendo esta condición puede despertar emociones actuales”.

Con esto queda agudamente caracterizada la tendencia actual, tan desfavorable al drama. Para hacer patente con toda claridad la justeza fundamental de esta crítica —independientemente de la exageración de su aspecto autocrítico—, recordemos la escena de uno de los mejores dramas del dramaturgo representativo de la segunda mitad del siglo XIX, el *Rosmersholm* de Henrik Ibsen. Rebeca West ama a Rosmer, y quiere eliminar todos los obstáculos que impiden su unión; por ello convence a su esposa medio demente, la señora Beata, a que se suicide. Mas al vivir al lado de Rosmer despiertan sus instintos morales, que llegan a purificarse: ahora siente su acto como barrera insalvable entre sí y el hombre amado. Y cuando a consecuencia de esa transformación se produce un altercado y la heroína confiesa su acción, lo hace en la forma siguiente:

“Pero, ¿puede usted creer que yo obraba con fría premeditación? No era la misma que en estos momentos en que lo narro. Además, hay dos clases de voluntad en una persona, por supuesto. Yo quería hacer desaparecer a Beata de una manera o de otra. Pero no creí nunca que las cosas llegaran a aquel extremo. Por cada paso que me atrevía a dar hacia adelante me parecía que algo en mi interior me gritaba: ‘¡No vayas más lejos! ¡Ni un paso ya!’ Y a pesar de todo, no supe detenerme. Podía probar un poco más, sólo un paso aún. Luego otro, siempre otro. Y a la postre ocurrió lo que tenía que ocurrir. Así acontecen esas cosas”.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> H. Ibsen, *Rosmersholm*, en *Teatro completo*, Aguilar, Madrid, 1952, p. 1451. Trad. de E. Wasteson.

Ibsen expresa aquí con la valiente franqueza de un gran escritor por qué *Rosmersholm* no podía ser un *verdadero drama*. Lo que una gran inteligencia artística podía sacarle al tema lo logró Ibsen, sin duda. Pero es en el punto decisivo donde vemos que el drama propiamente dicho —a saber, la lucha, la trágica colisión y transformación de Rebeca West— es en realidad, por su tema, su construcción, su acción y la psicología de los personajes, una novela cuyo último capítulo Ibsen elaboró con gran maestría en la escenificación y dialoguización dándole una vestimenta de drama. A pesar de ello, el fundamento por supuesto sigue siendo el de una novela, repleta del poco dramático dramatismo de la moderna vida burguesa. Así pues, *Rosmersholm* es problemático y poco consistente en cuanto drama; en cambio, es auténtico y verosímil en cuanto imagen de la época.

Al igual que el caso Hebbel a que aludimos arriba, el caso Ibsen nos interesa aquí sólo en su aspecto típico, sintomático. Las diferencias que aparecen en Hebbel e Ibsen entre el reflejo de los momentos en sí dramáticos de la vida en el drama y en la novela nos enfrenta nuevamente a un problema central de nuestra investigación: la manera de configurar al “individuo histórico” en el drama y en la novela.

Hemos hablado ya exhaustivamente de por qué los clásicos de la novela histórica representaron a las grandes figuras de la historia siempre como figuras secundarias. Nuestras reflexiones presentes nos muestran también que la peculiaridad del drama exige, por su composición, que esas figuras sean protagonistas centrales. Las dos formas opuestas de composición nacen del mismo sentido de auténtica historicidad y de verdadera grandeza histórica: ambas se afanan por fijar de modo poéticamente adecuado lo humana e históricamente *significativo* de las figuras importantes del desarrollo de la humanidad.

El análisis de la forma dramática que ofrecimos párrafos arriba como mero esbozo hace patente cómo esta forma tiende continuamente a subrayar de manera visible e inmediata los rasgos sobresalientes del hombre y de sus actos, cómo las exigencias fundamentales de su realización se resumen en una unidad plástica y conclusa de héroe y acción. El “individuo histórico” se caracteriza ya en la realidad por su tendencia a esta unidad.

Y puesto que el drama concentra los momentos decisivos de una crisis histórico-social en la colisión, debe estar necesariamente compuesto de tal modo que el grado en que los pro-

tagonistas se ven envueltos en la colisión decide cómo será el agrupamiento de las figuras desde el centro hasta la periferia. Y ya que la acumulación de los momentos decisivos de una crisis para crear esa colisión consiste en hacer resaltar energicamente lo humano e históricamente más significativo, este ordenamiento compositivo tendrá que crear al propio tiempo una jerarquía dramática. No en el sentido burdo y esquemático de que la figura central del drama tenga que ser en todos los aspectos imaginables —o desde un punto de vista abstracto— “el hombre más grande”. El héroe del drama más bien sobresale de entre sus circundantes gracias a su relación más íntima con los problemas de la colisión, con la crisis histórica concreta a que se enfrenta. La selección y plasmación de su contenido, así como la manera en que la pasión del héroe se liga a ese poder, es lo que decide si la significación formal que prestan los medios de representación del drama a sus figuras se halla colmada de un auténtico y verdadero contenido histórico y humano. Para presentar este contenido social en un primer plano resulta imprescindible esa tendencia formal de la composición dramática que resalta y concentra los momentos significativos de entre el complejo total de la realidad, para crear así una imagen de la vida en un nivel intensificado.

Algo enteramente distinto ocurre en la poesía épica. Los momentos significativos se plasman en ella como partes, como elementos de una totalidad más amplia, extensiva y comprensiva, con toda su complicada formación y decadencia, con su inseparable vínculo con el lento y confuso crecimiento de la vida del pueblo, con la cooperación capilar de lo grande y lo pequeño, de lo nimio y lo importante. Hemos mostrado antes cómo justamente lo humano e históricamente significativo de los “individuos históricos” surge en los clásicos de la novela mediante este complejo nexo. Y a continuación de los significativos comentarios de Balzac y de Otto Ludwig mostramos igualmente que se requiere aquí una composición muy singular para que lo significativo no se hunda en la inabarcable infinitud de la vida ni baje de nivel hacia la mediocridad debido a su detallismo a menudo mezquino, aunque necesario, pero asimismo para que no se pierda la autenticidad y la riqueza de la realidad social debido a una estilización artificial, a una elevación exagerada del nivel de vida.

Pues la novela de ninguna manera exige forzosamente la plasmación de hombres sobresalientes en situaciones extraordi-

narias. En ciertas circunstancias puede prescindir de estos elementos. Puede elaborar a sus personajes de tal modo que sus rasgos se expresen sólo en su interioridad y moralidad, en forma tal que el contraste entre lo corriente de la vida cotidiana y esta importancia puramente intensiva del hombre —es decir, esa inadecuación entre hombre y acción, entre exterior e interior— se convierta justamente en el atractivo peculiar de una novela.

Tampoco por estas posibilidades ni por estos medios se distingue en principio la novela histórica de la novela en general; no constituye un género o subgénero aparte. Su problema específico —la plasmación de la grandeza humana en la historia del pasado— tiene que resolverse dentro del marco de las condiciones generales de la novela. Y estas condiciones sin duda le ofrecen todos los medios requeridos para llevar a cabo con éxito la empresa, según ha comprobado la práctica de los clásicos. Pues la forma de la novela no excluye en modo alguno la posibilidad de la plasmación de hombres sobresalientes en situaciones igualmente sobresalientes. Puede llegar a la perfección sin éstos bajo determinadas circunstancias, pero igualmente posible es plasmarlos. Sólo depende de que se invente una acción tal en que estas situaciones extraordinarias convengan como partes necesarias, orgánicas, de la mucho más extensa y rica acción total; se trata de llevar la acción en tal forma que por su propia lógica interna tienda a presentar esas situaciones como su verdadero objetivo. Y se trata asimismo de disponer de tal manera la figura del “individuo histórico” que por su propia necesidad tenga que hacer su aparición en tales situaciones, y sólo en ellas. Con otras palabras y siguiendo otros razonamientos, transcribimos lo que ya quedó dicho más arriba: que el “individuo histórico” es necesariamente una figura secundaria en la novela histórica.

Esta manera diametralmente opuesta de componer un drama y una novela nace, pues, de las mismas intenciones de plasmación respecto del “individuo histórico”: mirarlo con ojos poéticos en su significación y grandeza y no emitir sabidurías de criado acerca de sus cualidades “demasiado humanas”. Esta intención se realiza con medios artísticos muy diferentes, y —como siempre en el arte—, en la diferencia formal se oculta un contenido sustancial. La interesante y difícil tarea de la novela histórica consiste precisamente en representar de tal modo lo significativo del “individuo histórico” que no se relegue a un se-

gundo o tercer plano el cúmulo de los momentos capilares y complejos de la evolución social de la época, sino que, por el contrario, los rasgos sobresalientes del "individuo histórico" surjan orgánicamente de esta evolución y expliquen a la vez esta misma evolución, la hagan consciente y la eleven a un estrato superior. Lo que en el drama histórico es una condición necesaria, a saber: la misión concreta del héroe (por su conducta en el drama el propio héroe ofrece *a posteriori* la prueba de que tiene esa misión y de que es capaz de cumplirla), en la novela histórica se describe ampliamente y se va desenvolviendo etapa por etapa y paulatinamente. Según vimos, Balzac señala con toda justeza que el "individuo histórico" no solamente es una figura secundaria en la novela histórica clásica, sino que además hace su aparición generalmente cuando la trama se va acercando ya a sus momentos culminantes. Su aparición se prepara mediante una extensa descripción de su época con el fin de que el lector pueda percibir, vivir y comprender este carácter específico de su significación.

El portador activo y centro de este cuadro de época es el "héroe medio" de la novela histórica. Precisamente aquellos rasgos sociales y humanos que proscriben del drama a esas figuras o que les permiten desempeñar sólo un papel subordinado y episódico son los que cualifican a esas figuras a situarse en el centro mismo de la composición de las novelas históricas. Pues la relativa confusión de los contornos caracterológicos, la ausencia de grandes pasiones que pudieran conducir a actitudes demasiado parciales y definidas, su contacto con los dos bandos en pugna, etc., todo ello los hace muy apropiados para expresar adecuadamente en su propio destino la compleja capilaridad de los acontecimientos novelescos. Otto Ludwig fue quizá el primero en reconocer con toda claridad esta diferencia entre drama y novela, y la ilustró con precisión mediante algunos ejemplos: "Esta es la diferencia principal entre el héroe del drama y el héroe de la novela. Si se imagina uno el *Lear* como novela, el héroe probablemente hubiese tenido que ser Edgar... Si, en cambio, se quisiese hacer un drama de *Robin Hood*, el héroe tendría que ser el propio Robin, pero habría que alterar completamente la historia, y habría que eliminar a Franz Osbaldiston. Así, en el *Waverley*, Vich Jan Vohr sería el héroe trágico, en *El anticuario* lo sería la condesa Glenallen".



### III. *El problema del carácter público*

Tal parece que nos enfrentamos nuevamente a un problema formal, de composición; sin embargo, también aquí la forma verdadera no es más que un reflejo artísticamente generalizado de hechos de la vida que se repiten según leyes bien definidas. En cuanto al contenido, la diferencia que hemos analizado hasta el momento quiere decir: el *carácter público* en el drama. Por su origen histórico también la poesía épica había sido un arte público. Esta es sin duda una de las razones por las que la distancia formal entre la epopeya antigua y el drama era menor que la que se percibe entre novela y drama. (Y eso no obstante el mayor influjo recíproco.) Pero este carácter popular de la antigua epopeya griega responde al conjunto de la vida en una sociedad primitiva. Y tenía que esfumarse necesariamente a medida que la sociedad evolucionaba. Si aceptamos la determinación de la epopeya como “totalidad de los objetos” —y son justamente las epopeyas homéricas las que ofrecen la base y la mejor ratificación práctica de la corrección de esa determinación—, resulta obvio que un mundo tal, sólo puede conservar su carácter público en una etapa muy primitiva del desarrollo social. Recuérdense las reflexiones históricas de Engels acerca del carácter público por ejemplo de la economía en una sociedad primitiva y la necesaria privatización de todos los hechos e instituciones relacionados con la conservación de la vida en una etapa algo superior de desarrollo. Y no olvidemos el papel que juega el carácter público de estas manifestaciones en las epopeyas homéricas.

En cuanto tales, en cuanto partes autónomas e intensificadas del proceso vital en *cualquier* sociedad, los momentos dramáticos de la vida son necesariamente públicos. Tampoco esta distinción se debe tomar con pedantería ni debe llevar jamás a una clasificación de los hechos de la vida en públicos y no públicos, en dramáticos y épicos. Casi cualquier hecho de la vida puede alcanzar bajo ciertas condiciones una *altura* de manifestación por la que adquiere un carácter público, porque tiene una fase que interesa de modo *inmediato* al público y que exige un público para ser representado. Aquí es donde vemos con toda claridad el cambio radical de cantidad y cualidad. El conflicto dramático no se distingue del resto de los acontecimientos vitales por su contenido social, sino exclusivamente por el grado y el modo de la agudización de las contradicciones; esta agu-

dización produce naturalmente una nueva y singular cualidad.

Esta unidad de unidad y diversidad es indispensable para el efecto inmediato del drama. El conflicto dramático debe poder ser vivido por el espectador de manera inmediata, sin explicación especial, pues en caso contrario no surtiría efecto. Por lo tanto debe presentar una considerable comunidad de contenido con los conflictos normales de la vida diaria. Al mismo tiempo debe representar una cualidad nueva y peculiar para poder ejercer sobre esta base vital común el amplio y profundo efecto con que el auténtico drama se impone a las masas reunidas públicamente. Justamente los ejemplos de dramas burgueses de significación universal arriba mencionados —como *El alcalde de Zalamea*, *Intriga y amor*, etc.— muestran con la mayor precisión este cambio. Hacen patente que esta agudización planta vehementemente en el foro de la publicidad un caso en sí cotidiano. Y en verdad, este proceso se presenta muy a menudo en la propia vida real. El drama, en cuanto poesía pública, presupone pues una temática y elaboración tales que respondan a esta altura de generalización e intensificación desde todos los puntos de vista.

El carácter público del drama presenta un doble aspecto. Esto ya lo expresó Pushkin con toda nitidez. En primer lugar, dice acerca del contenido del drama: “¿Qué elemento se desenvuelve en la tragedia? ¿Cuál es su meta? El hombre y el pueblo. El destino del hombre, el destino del pueblo”. Y en estrecha relación con esta caracterización habla Pushkin del nacimiento público y del efecto público del drama: “El drama surgió en un sitio público, era una diversión popular. Al igual que los niños, el pueblo pide entretenimiento, acción, y el drama le parece ser un acontecimiento extraordinario y verídico. El pueblo exige fuertes impresiones; hasta las ejecuciones son para él un espectáculo. La tragedia presentaba principalmente delitos terribles, dolores sobrenaturales —aun físicos (por ejemplo Filoctetes, Edipo, Lear)—, pero la costumbre embota los sentidos, la imaginación se acostumbra a las torturas y ejecuciones y los observa después con indiferencia; en cambio, la descripción de las pasiones y de los arrebatos del alma humana son algo siempre nuevo para el pueblo, son siempre interesantes, grandes e ilustrativos. El drama tendió a dominar las pasiones y el alma humana”.

Pushkin revela amplia y profundamente la naturaleza del drama con esta conexión entre sus dos aspectos públicos. El

drama trata de los destinos humanos, incluso no hay otro género literario que se concentrase tan exclusivamente en el destino del hombre, en los destinos que resultan de las recíprocas relaciones en pugna de los hombres, y que resultan sólo y únicamente de ellos. Pero justo por eso son destinos concebidos y representados en forma muy peculiar. Son destinos que expresan de manera *inmediata* los destinos generales, los destinos de pueblos enteros, de clases enteras y aun de épocas completas. Este nexo insoluble entre el efecto directo sobre las masas y la elevada generalización de la significación del contenido humano lo formula Goethe con gran precisión con las palabras siguientes: “Visto de cerca, nada es tan teatral como lo que es a la vez simbólico para los ojos, como una acción importante que insinúa otra aún más importante”.

Hemos visto hasta qué grado se relaciona esta cuestión del carácter público del contenido con el problema formal del drama, con la naturaleza pública de la representación. La esencia del efecto dramático es *inmediata*; es un efecto directo sobre la masa de un *público*. (Esta condición social de la forma dramática es destruida y disuelta por el desarrollo capitalista. Por una parte surge un más o menos “puro drama literario”, en que están ausentes estos necesarios rasgos característicos de la forma dramática o en que sólo están muy débilmente presentes. Por la otra surge un pseudoarte teatral vacío, sin contenido, que con una habilidad formalista aprovecha los momentos de tensión procedentes del principio dramático original para convertirlos en un entretenimiento insustancial de las clases dominantes. Con esto se repite en cierto modo el periodo inicial del teatro señalado por Pushkin. Pero lo que entonces había sido burdo y primitivo para ir produciendo con su desarrollo a un Calderón o a un Shakespeare, se transforma ahora en una hueca y refinada brutalidad con fines de divertir a un público decadente.) La verdadera referencia inmediata de la forma dramática al efecto inmediato sobre la masa tiene profundas consecuencias para toda su estructura, para la organización del contenido dramático total, en oposición tajante a las exigencias formales de toda gran poesía épica, a la que le falta esta relación *inmediata* con la masa, esta necesidad del efecto inmediato sobre ella.

Para finalizar su larga discusión oral tanto como escrita con Schiller acerca de los rasgos comunes y distintos de las formas épica y dramática, Goethe resume sus reflexiones en un breve

tratado fundamental. Goethe parte aquí de un concepto general de lo épico y lo dramático. De acuerdo con ello, se desentiende teóricamente de la peculiaridad de la épica moderna y de la pérdida del carácter público del discurso. Pero aun en esta exposición tan generalizada con que Goethe hace que el rapsoda pronuncie la poesía épica se hace patente con gran claridad una diferencia extraordinariamente significativa entre ambos géneros. Dice Goethe: “La gran diferencia fundamental consiste en que... el épico presenta el suceso como *enteramente pasado*, mientras que el dramático lo representa como *enteramente presente*”.

Claro está que estas dos maneras de relación con la materia plasmada se hallan en estrecha conexión con el carácter público de la presentación. La actualidad implica ya de por sí una relación inmediata con el público. Para ser testigo de un acontecimiento concebido y representado como presente es necesario estar presente personalmente; en cambio, el enterarse de un suceso enteramente pasado no requiere forzosamente la inmediatez física de la comunicación ni tampoco un público. Vemos pues que si bien Goethe parte de la tradición clásica para construir el discurso épico como discurso público, el carácter *casual* de lo público en la épica, que no se mantiene ligado por necesidad a la forma, se manifiesta también con claridad en su exposición.

De esta confrontación se derivan otras diferencias importantes entre las formas épica y dramática. Sólo haremos referencia a algunas de las principales. La necesidad del efecto inmediato del drama, la necesidad de que cada fase de la acción, del desarrollo de los caracteres, sea comprendido y vivido instantánea, simultáneamente con la representación, y de que en el drama no le quede tiempo al espectador de reflexionar, de descansar en un punto, de volver sobre lo ya pasado, etc., todo ello crea un mayor rigor en la forma, tanto para el dramaturgo como para el espectador. En su respuesta al ensayo de Goethe, Schiller resume esta diferencia de la siguiente manera: “La acción dramática se mueve frente a mí, alrededor de la épica me muevo yo mismo, mientras ella parece mantenerse quieta”. A continuación, Schiller hace hincapié en la mayor libertad del lector de poesía épica en comparación al espectador del drama.

Con esta diferencia tiene que ver la extensión determinada y limitada del drama en contraste con la amplitud y variabilidad casi ilimitada de la poesía épica. Y puesto que el drama,

dentro de ese marco, debe causar la impresión de totalidad, resulta que todos los rasgos que presentan los personajes y la acción no sólo deben ser inmediatamente inteligibles, claros y eficaces, sino que al propio tiempo deben ofrecer una significación concentrada. El drama no puede elaborar separadamente, con una determinada división artística del trabajo, los diversos elementos y motivos que, ciertamente, se hallan ligados objetivamente también en la épica. Al escritor de novelas le está permitido insertar escenas, narraciones, etc., que no llevan inmediatamente adelante la acción, sino que por ejemplo relatan sucesos pasados para explicar algún dato presente o futuro. En el drama auténtico, la acción debe progresar con cada réplica. También la narración de hechos pasados debe cumplir una función progresiva en lo que respecta a la acción. Cada réplica de un drama verdadero concentra por ello dentro de sí toda una serie de funciones.

Mediante esta plasmación dramática, el hombre ocupa el centro con mucha mayor energía que en la epopeya, principalmente en cuanto individuo social y moral. El drama plasma a sus personajes y acciones exclusivamente por medio del diálogo: únicamente lo que adquiere vida a través del diálogo puede aprovecharse artísticamente en el drama. En cambio, en la poesía épica desempeñan un papel primordial el aspecto físico de las personas, la naturaleza que los rodea, los objetos que conforman su ambiente, etc.; el hombre es representado dentro de la acción recíproca de este complejo global, y sus rasgos ético-sociales constituyen sólo una parte de la totalidad, si bien es una parte de importancia decisiva. Por ello domina en el drama un ambiente mucho más espiritual que en la poesía épica. Esto no implica una estilización idealista de los personajes y de sus relaciones, sino meramente que sólo pueden presentarse como condiciones y causas de colisiones ético-sociales aquellos rasgos humanos que no sean directamente ético-sociales, y que el mundo de la naturaleza circundante, o aun el de los objetos que constituyen el medio ambiente del hombre, sólo puede figurar con la mayor economía como trasfondo o como instrumento mediador. (El desconocimiento de las leyes internas del drama ha engendrado en nuestros días, para suplir el ausente dramatismo, el refinado, caótico y huero complejo de sustitutivos épicos.)

Todos estos momentos de la concentración dramática se manifiestan palpablemente en que la duración de los acontecimientos

tos dramáticos reales debe coincidir con la duración de la propia representación, mientras que en la poesía épica se puede cubrir un prolongado lapso con unas cuantas palabras o, a la inversa, se está igualmente legitimado a narrar un suceso muy breve a lo largo de una representación que multiplica varias veces la duración de ese suceso. Considero que es aquí donde tiene sus raíces la famosa exigencia de la "unidad de tiempo". Ciertamente que casi siempre se daban razones equivocadas y artificiosas para justificar esta exigencia, pero también muchos de sus opositores no llegaron a percibir el verdadero problema. Manzoni, quien combatía las "unidades" de la *tragédie classique* en nombre de un auténtico drama histórico por crearse, concentró muy justamente ese combate en exigir para los dramaturgos el derecho de poder insertar a su gusto un intervalo entre las escenas representadas con realismo.

Estas diferencias entre drama y épica se expresan en forma concentrada en el citado comentario de Goethe acerca del carácter simbólico de las figuras dramáticas, y acerca de la unidad de la inmediatez sensorial y la significación típica de cada momento de la representación del drama. La unidad de ambos momentos por supuesto existe también en la épica, sólo que en ésta es mucho menos rigurosa. En el drama, la unidad debe verse constantemente realizada y ser eficiente en cada fase de manera inmediata, mientras que a la épica le basta con que esta unidad se vaya imponiendo paulatinamente como tendencia en el curso de la acción total. También aquí percibimos claramente las consecuencias formales del carácter público del drama.

En este contexto debemos evitar dos malentendidos. En conexión con el problema del carácter público hablamos asimismo del problema del efecto inmediato y directo del drama. ¿No es esta inmediatez acaso el rasgo característico de todo arte? Desde luego que sí. Con mucha razón construyó Belinski su teoría del arte en torno de la necesidad de la plasmación inmediata y del efecto inmediato.

Mas la inmediatez de lo público en el drama a que aquí hacemos referencia es algo muy especial, sólo característico del drama, dentro de la inmediatez general de la literatura entera. Estos rasgos especiales de la inmediatez de lo público en el drama, dentro de la inmediatez general de la literatura entera, arrollo histórico, y esto se halla en relación con el hecho de que en la vida misma se efectúa la separación entre lo público y lo privado a medida que esta separación se va produciendo

en las sociedades de clase como consecuencia del desarrollo de la división social del trabajo y de la creciente complicación de las relaciones sociales. La literatura, en cuanto reflejo de la vida, no puede dejar de representar este proceso, pero lo hace sólo en cuanto a su contenido al plasmar los problemas humanos que derivan de ese desarrollo. También las formas literarias, en cuanto formas generalizadas del reflejo de los rasgos continuos y repetidos de la vida, tienen que recibir la influencia de ese proceso, ya que esos rasgos se van reforzando en el curso del desarrollo.

En esto, el drama y la épica siguen derroteros enteramente diferentes. La poesía épica, que es reflejo de la totalidad extensiva de la vida, de la "totalidad de los objetos", tiene que adaptarse a ese proceso. La novela como "epopeya burguesa" se produce justamente como el derivado artístico con el que se sacan todas las consecuencias —aun las formales— de la transformación de la vida. (El carácter artísticamente ambiguo de la llamada "epopeya artística" se debe, entre otros motivos, a que se conservaron ciertos elementos formales de la epopeya antigua en una época en que ya no correspondía a la realidad de la vida, y a que se aplicaron a una materia vital que les era extraña y a la que se tenían que enfrentar de manera formalista, puesto que estos elementos pertenecían a los reflejos específicos de un periodo de desarrollo de la humanidad ya pasado.)

En el drama sucede lo contrario. La forma dramática va siempre unida al carácter público inmediato que le es específico. Así pues, o desaparece de la vida o debe tratar de plasmar a su manera los momentos públicos aún existentes de la vida social incluso bajo circunstancias adversas, con una materia desfavorable, nadando contra la corriente, por así decir. Estos problemas surgieron con particular agudeza a fines del siglo XVIII y principios del XIX y se hallan estrechamente ligados a los esfuerzos por crear un gran drama histórico. Los dramaturgos importantes de ese tiempo vivieron profundamente ambas fases del dilema a que se enfrentaron; tanto lo desfavorable de la vida en sus días (que, en cuanto sentimiento vital, influye también en la elaboración de los temas históricos) como las necesidades de la forma dramática.

Las discusiones que giraron en torno al principio formal aparentemente puro de la posibilidad de aplicar el coro antiguo en el drama moderno revelan quizá con mayor potencia los mo-

tivos sociales que llegaron a ser decisivos para esta forma dramática. En su Prefacio a la tragedia *Die Braut von Messina* (La novia de Messina), Schiller habla abiertamente de este problema; acerca del empleo del coro en la tragedia antigua, afirma: “Lo encontró en la naturaleza y requirió de él por haberlo encontrado. Las acciones y los destinos de los héroes y reyes son de por sí públicos y lo eran aún más en los poco complicados tiempos antiguos”. La situación es muy distinta en lo que respecta al poeta moderno, piensa Schiller. La vida en la sociedad actual se ha hecho abstracta y privada. “El poeta debe abrir nuevamente los palacios, servir los banquetes al aire libre, levantar de nuevos los dioses y restaurar todo lo inmediato que ha sido suprimido por la artificial institución de la vida real. . .” Y con esta finalidad introdujo Schiller el coro en la *Novia de Messina*.

No nos interesa aquí repetir el conocido hecho de que el empleo del coro llevó en Schiller a un experimento formal artificioso y, por ello, a su drama más débil. Lo que importa es el problema general. Y Schiller percibió con gran agudeza que la presencia del coro en la tragedia griega surgió, por una parte, con toda naturalidad de las condiciones histórico-sociales de la vida griega, mientras que por la otra (y es ésta la cuestión esencial para el dramaturgo moderno), los acontecimientos de un verdadero drama deben estar plasmados de tal manera que se compagine con ellos la presencia del coro, gracias a la altura a que fueron elevadas las manifestaciones de la vida.

Una vez que la cuarta pared fue retirada del escenario para convertirse en el transparente techo del *Diable boiteux* de Lesage, el drama dejó de ser verdaderamente dramático. El espectador del drama no se halla casualmente presente en un casual y privado acontecimiento de la vida, no espía a través del agrandado ojo de una cerradura la vida privada de sus prójimos, sino que aquello que se le ofrece debe ser, por su contenido más íntimo y por su forma esencial, un acontecimiento público. La ardua tarea del dramaturgo moderno consiste justamente en encontrar en la vida tales temas y en someter estos temas a una tal elaboración dramática que se adecúe de principio a fin a este sentido público. Y aquí, el dramaturgo no solamente tiene que enfrentarse a la materia de la vida en la sociedad moderna en un sentido externo, sino también a su propia actitud ante la vida, que al fin y al cabo surgió en el terreno de esa misma sociedad. Muy característico de esta actitud es



la frase que pronunció Grillparzer con respecto al coro: “Bien conocidas desventajas del coro: Su ininterrumpida presencia resulta generalmente molesta con referencia a los secretos. El coro prestaba a los dramas de la Antigüedad cierto carácter público. Así es, y quizá fuese eso tanto peor. Por mi parte, no me gustaría una institución que me obligase a renunciar a todos los sentimientos y situaciones que no se adecuán al carácter público”.

Grillparzer expresa aquí, mucho antes de que surgiera el llamado teatro de cámara, el fundamento afectivo del mismo. Y lo hace con la franqueza y honestidad de un poeta verdaderamente grande. Pero no percibe —y mucho menos lo perciben sus sucesores, de talla incomparablemente menor— que precisamente el predominio de esta actitud ante la vida convierte el drama en un producto artificial, en un objeto de experimentos formalistas estériles, y que justamente esta evolución llegó a romper el contacto vivo entre drama y pueblo.

No nos interesa aquí tanto el problema del coro mismo cuanto las cuestiones que se ocultan tras el planteamiento de ese problema. Tanto en Schiller como en Manzoni son problemáticos los experimentos con el coro. Pero este problema revela las dificultades de plasmar lo público de la vida en el drama moderno. Los grandes dramaturgos de los tiempos modernos, desde Shakespeare hasta Pushkin, buscaron la solución del problema introduciendo en sus obras escenas populares, y no cabe duda de que en esto se halla la solución natural y sana. Por supuesto que existe una diferencia radical entre el coro antiguo y la escena popular moderna. No nos es posible analizar aquí este problema con el detalle necesario, pero al menos queremos señalar un momento decisivo: el coro antiguo está siempre presente, mientras que las escenas populares no son más que momentos esporádicos del drama, y las escenas más importantes entre los protagonistas se desarrollan frecuentemente sin tener al pueblo por testigo. Esto no significa, ni mucho menos, que tales escenas no tengan una relación con el pueblo presente en el drama. Ya en Shakespeare descubrimos a menudo una estrecha conexión de este tipo. Recuérdese por ejemplo cómo en las escenas entre Bruto y Portia, o entre Bruto y Casio, se reflejan vitalmente los sentimientos del pueblo. La nueva ola del drama histórico convirtió aún en más íntimas estas relaciones. Ciertamente que Schiller coloca el campamento de Wallenstein meramente como prólogo a su tragedia, mas por su dramatismo

interno este preludio es algo más que un mero prólogo. Y esas relaciones se reforzaron todavía más en el drama posterior a Walter Scott. Señalemos nuevamente como ejemplo muy característico la acción recíproca entre las escenas populares y las de la "vida privada de Dantón" en *La muerte de Dantón* de Büchner. Estas series de escenas forman, en cierto sentido, una serie de réplicas: la cuestión planteada en una de ellas encuentra su respuesta en otra.

Llegamos ahora al segundo complejo de los posibles malentendidos en torno a la específica inmediatez del drama. Sabemos ya que esta inmediatez lo es del público. Y parece ser casi obvio que los temas más apropiados para el drama son aquellos aspectos de la vida moderna (y de la historia) que por su naturaleza son necesaria e inmediatamente públicos: a saber, los aspectos de la vida política. El carácter inmediatamente apropiado de la vida política para el drama es, sin embargo, un mero prejuicio si se expresa de esta manera. Hemos visto que la aceptación sin lucha de las tendencias a la privatización de numerosas e importantes manifestaciones individuales y sociales de la vida humana lleva a la autosupresión del drama en el "teatro de cámara". Mas esta privatización es sólo una fase de un proceso cuyo otro aspecto, inseparable del primero, se revela en la creciente abstracción de la vida política, en su independización y autonomía aparentemente cada vez mayor. Así, cuando el poeta dramático no rebasa esta separación que Marx formuló como la aparente separación de *citoyen* y *bourgeois*, cuando no hace patente con base en la política los fundamentos sociales mediante la plasmación de destinos humanos vivos —destinos individuales que comprenden dentro de sí los rasgos típicos, representativos de estas conexiones en su ser-así individual—, resultará que la materia política se mantendrá estéril para el drama. En el siglo xvii se produce la huera y patética "acción principal y estatal", en el xix el vacío y declamatorio "drama de tendencia", etcétera.

Este análisis nos parece ser sumamente instructivo. Muestra ante todo que justamente la materia política se le ofrece al poeta en forma inmediata y con una abundancia infinita y variada que en realidad sólo permite su plasmación a través de los medios de la poesía épica. La estilización dramática consiste aquí en la selección de unos pocos momentos en que se pueda revelar en forma inmediata y concentrada la conexión interna de lo político con su base social y con las pasiones humanas que esos

momentos expresan (recordemos nuevamente el “eslabón de la cadena”), y que se revele de tal manera que esa concentración no reduzca la plenitud de las tendencias sociales contradictorias que provocan la colisión política. Una “estilización” en este sentido, es decir, una reducción o atrofia de la “totalidad de los movimientos”, no haría sino tergiversar el contenido de la materia y aplanar la colisión dramática. Pero no se requiere aquí una sencilla selección de algunos momentos, sino más bien la concentración de la infinita y esparcida abundancia de los momentos a esos pocos que realmente representen la totalidad de los momentos motores que provocan la colisión histórico-política.

Especial atención merecen las instructivas observaciones de Schiller en que se refiere al “seco pragmatismo” que debe superar el poeta y a las vías que conducen a esa superación. Con toda razón señala teóricamente que sólo se puede lograr una superación si se llega consecuentemente hasta el final. Esto significa que en el caso extremo y concentrado del representante de una colisión deben manifestarse justamente las bases humanas y sociales de este “seco pragmatismo”, así como la marcha hasta el último extremo, la revelación de sus determinaciones específicas, debe superar las cualidades poéticamente desfavorables de la materia. Precisamente la praxis poética de Schiller revela cuán poco sirven los “añadidos humanos” para plasmar una materia de esta especie. Siguen siendo añadidos e interpolaciones, y la “sequedad” de los nexos políticos sigue sin superarse. Del otro lado, en el drama sólo adquiere vida aquello que se traduce a lo humano en sensible inmediatez. Sin esta transferencia inmediata, sigue inanimado aun el conflicto político que ha sido comprendido con toda justeza en su contenido, y tampoco la más refinadamente ideada colisión histórica adquiere vida, por aguda que sea su base histórico-filosófica. Y desde el ángulo de la destrucción de la forma dramática, da casi lo mismo que esa inanición de la producción meramente intelectual de nexos histórico-políticos se exprese como agitación o como misticismo. También en estos casos la evolución más reciente del drama se mueve en la línea de una oscilación entre falsos extremos.

Shakespeare fue quien mostró con mayor fuerza cómo las grandes colisiones históricas se pueden trasponer a lo humano y cómo con ello se les insufla vida dramática. No deja de ser interesante mencionar en este contexto el reproche que Hegel

hizo al *Macbeth*. Hegel descubre que la fuente en que se inspiró Shakespeare menciona un derecho legítimo de Macbeth a la corona de Escocia, y lamenta que Shakespeare haya abandonado este motivo. A nosotros nos parece que ese motivo es enteramente superfluo para el problema de la disolución de la sociedad feudal y de su necesaria autodestrucción. En su ciclo de los dramas sobre los reyes ingleses, Shakespeare ha ofrecido numerosos ejemplos de cómo estos hechos legítimos se utilizan con toda arbitrariedad en la lucha de clases entre monarquía y feudalismo. En la exposición concreta de estas luchas inglesas señaló a esos motivos el papel que les correspondía, a saber, un papel episódico. En *Macbeth*, en cambio, se trataba de plasmar en forma concentrada la quintaesencia humana de un auge y una caída de esta especie. Shakespeare dibuja aquí los rasgos humanos que surgen necesariamente en este terreno histórico-social, y lo hace con maravillosa fidelidad y precisión. Pero tiene toda la razón si plasma esta esencia humana —condicionada histórico-socialmente— sin cargar de mezquinos motivos la línea general de esa plasmación. De haber seguido la sugerencia de Hegel, el drama de Shakespeare se habría convertido en un drama a la manera de Hebbel.

Y conste que Hegel reconoció con mayor claridad que la mayoría de los teóricos las necesidades históricas (de contenido) y dramáticas (formales) del drama. Advierte en repetidas ocasiones el peligro de que el dramaturgo, al caracterizar las figuras dramáticas, caiga por un lado en el extremo de disolver la figura en el contenido de los poderes históricos abstractos o, por el otro, en una psicología meramente privada del hombre. Cuando exige un “*pathos*” de las figuras dramáticas e intenta delimitar este *pathos* frente a las pasiones, se halla en el camino correcto hacia la caracterización de lo específico de los personajes del drama. Designa el *pathos* como “un poder justificado en sí mismo del temperamento, un contenido esencial de la racionalidad” y se remite al “sagrado amor fraternal” de Antígona; se remite asimismo al hecho de que Orestes no mata a su madre en un violento arrebato afectivo, sino que “el *pathos* que lo mueve a esa acción ha sido pensado y es enteramente sereno”. Esto, naturalmente, no significa que los héroes de la tragedia deben ser personas carentes de pasiones. También Antígona y Orestes tienen pasiones. Al acentuarse el *pathos* se quiere señalar que lo decisivo es la coincidencia inmediata del gran contenido histórico de la misión concreta histórica con la per-

sonalidad peculiar, con la pasión singular del héroe dramático. En este sentido, el héroe de un drama histórico debe ser un "individuo histórico". Pero justamente este carácter de su *pathos*, esta singularidad —ni abstracta general, ni individual patológica— de su pasión hace posible que la concentración de la personalidad en el *pathos* encuentre un eco inmediato en las masas; la generalidad concreta, la racionalidad e inmediatez de este contenido logra que el héroe pueda poner en movimiento en cada individuo de la masa, de manera inmediata y humana, algún aspecto afín al del propio héroe.

#### IV. *La plasmación de la colisión en la poesía épica y en la poesía dramática*

Nuestra comparación entre la novela y el drama muestra que la manera expositiva de la novela se halla *más próxima* que la del drama a la vida, o mejor dicho, al modo normal de manifestarse la vida. Pero, según hemos visto, la llamada "lejanía de la vida" peculiar del drama no significa una "estilización" formalista, sino que es más bien el reflejo poético de una determinada especie de hechos de la vida. Del mismo modo, esta cercanía a la vida de la forma novelística no implica una copia de la realidad empírica tal como es, no implica un naturalismo como estilo innato de la novela. Aun la amplitud de la novela más enorme tiene sus restricciones. Inclusive si se quisiese tomar *La comedia humana* como una única novela, no ofrecería sino una parte mínima de la inmensa realidad social de su tiempo. Un reflejo artístico cuantitativamente adecuado de la infinitud de la vida es un imposible. La tarea de Sísifo de los literatos naturalistas no se caracteriza sólo por perderse en ellos la totalidad del mundo reflejado y creado por el arte, convirtiéndose así la creación literaria en un segmento, en un fragmento interiormente incompleto, sino también por ser imposible la reproducción adecuada de la infinidad de las cualidades y relaciones que posee incluso un solo objeto de la realidad, por cuantioso que sea el cúmulo naturalista de los detalles. Por otra parte, la novela no se propone la tarea de reproducir fielmente un mero segmento de la vida, sino que con su representación de una parte de la realidad —extensivamente reducida no obstante la posible riqueza del mundo plasmado— pretende evocar la impresión de la totalidad del proceso del desarrollo social.

Los problemas formales de la novela surgen pues de la necesariamente relativa totalidad de cada reflejo de la realidad objetiva, enfrentado a la misión artística de producir la sensación inmediata de la plenitud extensiva de la vida, de la complejidad e intrincación de su desarrollo, de la inconmensurabilidad de sus detalles. El problema de la "totalidad de los objetos", a que hemos hecho referencia en diversas ocasiones, como la meta de la plasmación en la gran poesía épica, se debe entender por tanto en un sentido muy amplio; es decir que esta totalidad no abarca sólo los objetos muertos de que se sirve el hombre para expresar su vida social, sino también todas las costumbres, actividades, usos, tradiciones, etc., en que se manifiesta la peculiaridad y la orientación de una fase determinada de la sociedad humana. La sociedad, la vida social del hombre en su continua reciprocidad con la naturaleza que la rodea y que forma la base de su actividad social, con las diversas instituciones y costumbres sociales por las que se efectúan las relaciones mutuas de los miembros de una sociedad, esto es lo que constituye el objeto principal de la novela. Recordemos que todos estos momentos se pueden plasmar en una forma resumida, alusiva, en el drama, sólo en la medida en que motivan la acción social y moral de los protagonistas. En la novela, las proporciones son de otra magnitud. Este mundo no se presenta meramente como motivo o causa, sino en un concreto y complejo entrelazamiento con todos los detalles de la conducta humana en la sociedad.

Si de este complejo ha de surgir la impresión de una totalidad, si un círculo limitado de personas, un grupo restringido de "objetos" en este sentido se ha de plasmar de tal modo que en el lector se produzca la impresión inmediata de la sociedad íntegra en su movimiento, resulta obvio que entonces también se debe lograr una concentración artística, un abandono radical y enérgico de la mera imitación de la realidad. De acuerdo con esto, la novela tiene que exponer en todos sus momentos ante todo, igual que el drama, lo típico de los caracteres, de las circunstancias, escenas, etc., sólo que el contenido y la forma de esta tipicidad se plasman de manera diferente a como sucede en el drama. Esta relación de lo individualmente peculiar con lo típico se concibe aquí de manera más completa y suelta que en el drama. Mientras la figura dramática debe dar de modo directo e inmediato la idea de lo típico, por supuesto conservando su individualidad, el carácter típico de una figura

novelística es con frecuencia sólo una tendencia que se va imponiendo paulatinamente y que va apareciendo sólo poco a poco en la superficie a partir de la totalidad, de la compleja acción recíproca de los hombres, de las relaciones humanas, de las instituciones y objetos humanos, etc. Al igual que el drama, también la novela debe representar la lucha de las diversas clases, estratos, partidos y orientaciones. Pero esta representación es mucho menos concentrada y parca. En cambio, en la plasmación dramática todo se debe concentrar a la representación de las actitudes esenciales posibles, a una colisión central. Una tendencia fundamental del actuar humano sólo puede tener un único representante en el drama, por su misma naturaleza; una duplicación sería, según vimos ya, una tautología artificial. (Esto, por supuesto, no se debe entender esquemáticamente. Si Goethe, en su análisis del *Hamlet*, hace hincapié en la gran finura con que Shakespeare simbolizó al cortesano servil y falto de carácter en Rosencrantz y Guildenstern, esto no contradice la ley general de la estilización dramática. Rosencrantz y Guildenstern aparecen siempre juntos y desde el punto de vista de la acción dramática forman sólo una figura.)

En la novela, por el contrario, no se trata de representar la esencia concentrada de una dirección, sino la manera en que se produce la dirección, cómo sufre su decadencia, etc. El carácter típico de la figura novelística, el modo como ésta representa alguna orientación social, es por esta razón mucho más complejo. Pues en la novela lo que importa es justamente exponer los diversos aspectos en que se manifiesta una orientación social, las diferentes formas en que se impone, etc. Así pues, lo que en el drama resultaría una tautología, en la novela es una forma imprescindible para elaborar lo verdaderamente típico.

Esta peculiaridad de la novela tiene también por consecuencia el que la relación del individuo plasmado con el grupo social a que pertenece y al que representa en la obra literaria, sea mucho más compleja que en el drama. Esta complejidad en la relación entre individuo y clase tampoco es, sin embargo, un producto de la evolución de la literatura, sino que, por el contrario, el desarrollo íntegro de las formas literarias —en nuestro caso específico el de la novela— es meramente un reflejo del desenvolvimiento social mismo. Marx expuso con toda acuciosidad esta alteración en las relaciones entre individuo y clase en el capitalismo. Así afirma: "...en el curso de la evolución histórica, y precisamente por la independización de las

relaciones sociales ineludible en el sistema de división del trabajo, se manifiesta una diferencia entre la vida de cada individuo en la medida en que es personal y en la sumisión a cualquier coacción de trabajo y las correspondientes condiciones... En el estamento (y más aún en la tribu) esta independización aún se mantiene velada; así, un noble sigue siempre siendo un noble y un plebeyo, plebeyo, aparte de las restantes condiciones; es decir, conserva una cualidad inseparable de su individualidad. La diferencia del individuo personal en contraposición al individuo de clase, la casualidad de las condiciones de vida para el individuo no se inicia sino con la aparición de la clase, ella misma producto de la burguesía. La competencia y la lucha de los individuos entre sí produce y desarrolla esa casualidad en cuanto tal. A esto se debe que en la imaginación los individuos pertenecientes al dominio de la burguesía se presenten como más libres que antes, debido a que sus condiciones de vida son casuales; en la realidad, por supuesto, son menos libres por verse sometidos en mayor medida a un poder objetivo". Esto se hace patente con mayor claridad en las figuras de transición: mientras la colisión dramática divide a los actores en dos bandos antagónicos, en la novela no sólo se permite mantener una neutralidad, una indiferencia, etc., respecto de los protagonistas, sino que esa neutralidad inclusive es necesaria.

Obviamente, este desarrollo de la relación entre individuo y sociedad resulta muy poco favorable para la plasmación exigida por el drama. Por otro lado, es justamente este desarrollo el que constituye el elemento vital de la novela. No se debe al azar el hecho de que las peculiaridades de la novela se hubiesen perfilado artísticamente apenas en el curso del desarrollo social de tales relaciones entre individuo y clase. Se requiere el ahistoricismo más radical de la sociología vulgar para mantenerse enteramente ciego frente a estas circunstancias y clasificar bajo el mismo género la "novela" griega, persa, etc., y la forma específicamente moderna de la "epopeya burguesa".

Este íntimo nexo entre la forma de la novela y la estructura específica de la sociedad capitalista no significa en modo alguno que la novela fuese simplemente capaz de reflejar sin más ni más esa realidad sólo por ser inmediata y empírica. En tales prejuicios incurrieron por una parte los naturalistas, y por la otra los defensores clasicistas de las viejas formas tradicionales comprenden tan poco como los naturalistas los problemas ar-



tísticos surgidos de esta nueva situación, sólo que su prejuicio muestra el signo opuesto. Así por ejemplo, Paul Ernst, jefe teórico del neoclasicismo en Alemania, considera a la novela como “arte a medias”.

Nuestras exposiciones en las páginas precedentes mostraron que esta concepción de la novela y de su relación con la realidad que refleja es, en el fondo, falsa. Así como vimos, al analizar la llamada “lejanía vital” del drama, que justamente esa lejanía es un rasgo específico del reflejo artístico de hechos vitales sumamente concretos, así también debemos señalar ahora algunos hechos generales y de suma importancia que constituyen el fundamento de la forma novelística. Ciertamente que nuestra meta es, en esta ocasión, justamente opuesta. En el caso del drama hubo que mostrar que la aparente estilización se basa en un reflejo de la vida misma, mientras que con respecto a la novela trataremos de probar que esta aparente cercanía vital de la novela exige tanto como en el drama imperiosamente la transformación artística de la materia vital —por supuesto que sirviéndose de otros medios de acuerdo con las metas diferentes.

Comencemos con el punto en que se presenta con mayor evidencia la oposición entre novela y drama: el problema de la colisión. En la novela no interesa representar la solución violenta de una colisión en su forma suprema y agudizada al extremo. La misión de la novela consiste más bien en exponer la complicidad, pluralidad, intrincación, “astucia” (Lenin) de todos aquellos caminos que en la vida social llevan a producir, resolver o aliviar tales conflictos. Y con esto tocamos un hecho sumamente importante de la misma vida.

Si la forma de la colisión trágica es una de las formas necesarias de manifestación de la vida social, lo es sin embargo sólo en condiciones y circunstancias muy particulares. Igualmente puede ser un hecho de la vida social el que los conflictos pierdan su filo o se filtren en la arena, sin conducir a una decisión unívoca y definitiva, tanto en la medida de la vida personal del individuo como en una proporción social general. Y ello puede suceder en un doble sentido: en primer término, son varias las fases de desarrollo en el crecimiento de la sociedad en que ese embotamiento de las contradicciones represente la forma típica de dar solución a las pugnas sociales; y en segundo término es también un hecho de la vida social el que aun en el periodo de la máxima agudización del antagonismo en la vida individual de las personas singulares no

todos los conflictos reciban su filo máximo hasta alcanzar lo trágico. Y puesto que la novela pretende plasmar la totalidad extensiva de la vida social, en esta representación la colisión llevada a su fin no es sino un caso límite, un caso entre otros muchos. Este caso ni siquiera necesita aparecer en determinadas circunstancias, pero cuando se le plasma, es únicamente un eslabón en un sistema formado por muchos miembros. Se exponen las circunstancias especiales que en determinados choques producen la colisión trágica, pero se exponen justamente como circunstancias especiales junto a las que otras circunstancias también son activas y que no necesitan por fuerza desenvolverse en una pureza sin intromisiones.

Así pues, si en el drama se presenta una trama paralela como tragedia, ésta sirve de complemento a la línea principal de la colisión, subrayándola. Recuérdese la acción paralela, ya mencionada por nosotros, entre el destino de Lear y Gloster, en Shakespeare. En la novela sucede algo muy distinto. Las figuras contrastantes Kitty-Lewin, Darja-Oblonski, correspondientes a la pareja Ana-Wronski, no son sino los grandes complementos centrales junto a los cuales existen numerosas acciones paralelas, de fuerte carácter episódico. Estas acciones que se esclaren mutuamente se complementan de hecho en direcciones enteramente opuestas. En el *Rey Lear*, el destino de Gloster subraya la necesidad trágica del destino del protagonista. En *Ana Karenina*, las acciones paralelas subrayan justamente el hecho de que el destino de la heroína es, ciertamente, un caso típico y necesario, pero asimismo un caso extremadamente individual. Revela con máxima fuerza las contradicciones internas del moderno matrimonio burgués, pero muestra también que estas contradicciones no aparecen necesariamente siempre y por doquiera siguiendo la misma orientación, o sea que también pueden tener contenidos y recibir formas radicalmente diferentes y hace patente además que incluso los conflictos similares sólo necesitan conducir al trágico destino de Ana cuando se dan condiciones sociales e individuales muy determinadas.

Vemos así que en el drama es mucho más estrecha que en la novela la relación de los paralelos complementarios y de los contrastes. En la novela basta un parentesco de apariencia exterior muy efímera con el problema humano social fundamental para producir una acción paralela complementaria. Esta igualdad general del problema no es suficiente en el drama, pues

también el contenido, la orientación y la forma del problema planteado tienen que estar en ambos casos visiblemente referidas la una a la otra.

Esta diferencia quizá se manifiesta con claridad aún mayor si observamos la composición de los contrastes entre los caracteres por un lado en el drama y por el otro en la novela. Pensemos en grupos contrastantes tales como Hamlet-Laertes-Fortinbras en Shakespeare o Egmont-Oranien-Alba en Goethe. Y compárese la manera en que estas figuras hacen referencia la una a la otra, esclareciéndose recíprocamente, con el modo en que por ejemplo las figuras principales del *Padre Goriot* de Balzac se complementan mutuamente. El propio Balzac hace resaltar en uno de sus escritos teóricos que Goriot y Vautrin son figuras paralelas que se complementan la una a la otra; en la misma novela se subraya el efecto "pedagógico" complementario de la vizcondesa de Beauséant y de Vautrin en Rastignac; por su parte, Rastignac, Du Marsay, De Trailles representan una serie de paralelos y contrastes que reciben su complemento de parte del grupo Vautrin, Nucingen, Tailleffer, etc. Lo importante es en este confrontamiento el que los portadores no necesitan recibir necesariamente estas funciones a través del rasgo principal de su carácter o a través de lo esencial de su destino, sino que pueden ser momentos azarosos, episódicos, secundarios, en un determinado contexto apropiados para producir eficazmente tales complementos o contrastes.

Todo ello está relacionado por la peculiaridad de la novela arriba señalada, de que en este género literario el conflicto no aparece "por sí", sino en su ampliamente desarrollado entrelazamiento objetivo y social, como parte de una gran evolución social. Resulta muy ilustrativo comparar la composición del *Rey Lear* con la del *Padre Goriot*, tanto más cuanto que la obra de Balzac recibió obviamente una fuerte influencia de Shakespeare. Ante todo, el destino "a la Lear" de Goriot no es más que un episodio en la novela, aunque un episodio de gran importancia. La frase de Otto Ludwig que citamos en un capítulo anterior de que en un *Rey Lear* convertido en novela el héroe principal probablemente sería Edgar, se realiza aquí con ciertas modificaciones. Pues en el signo de Rastignac también se plantea el problema de la relación entre padres e hijos, y la naturalidad ingenua y egoísta con que Rastignac explota a su familia guarda cierta similitud, bastante debilitada, con la conducta que mantienen las hijas de Goriot frente a su padre. La dife-

rencia más importante en la composición consiste, sin embargo, en que aquí *se mantiene completamente en el fondo* la relación con la familia. Balzac sólo insinúa este aspecto en Rastignac; lo importante es para él el desarrollo que atraviesa el propio Rastignac a través de sus relaciones diversas con las personas más variadas. Y es interesante observar cómo justamente la amplitud mayor de la novela, la extensa y paulatina caracterización de los personajes como meta principal (a diferencia de la explosión dramática de rasgos caracterológicos ya presentes) produce una mayor concentración y una nueva acentuación de lo típico, que por fuerza tenía que serle completamente ajena a Shakespeare.

El comentario de Otto Ludwig sobre Edgar como héroe de la novela "Rey Lear" es sumamente atinado. Pero fue aun profundizado y ampliado por la genial obra de Balzac. Pues Rastignac no es simplemente una especie de Edgar, sino un paralelo peor que éste, un paralelo que *se desarrolla* bajo la influencia de las condiciones hasta llegar a ser un Edgar más débil, más adaptable y menos escrupuloso, en suma en un Edgar menos extremo. O mejor dicho: lo es si tomamos esta novela por sí sola como desenvolviéndose *en esa* dirección. O sea que la novela conoce la unidad y la oposición de los extremos del mismo modo que el drama y utiliza en ocasiones agudizaciones similares. Pero conoce asimismo muy diferentes formas de manifestarse la unidad y la oposición de los extremos: son los casos en que, por su colaboración, surge un nuevo desarrollo enteramente inesperado en la superficie, es decir, una nueva dirección del movimiento. El rasgo sobresaliente de las novelas verdaderamente grandes consiste en la plasmación de tales direcciones de movimiento. No se plasma un estado determinado de la sociedad, o se trata al menos de un estado sólo aparente. Lo principal es mostrar cómo en los pequeños, modestos —casi podría decirse: capilares— movimientos de la vida individual se hace patente la *dirección* de una tendencia de la evolución social.

Es evidente aquí un hecho de la vida que se encuentra en la base de la forma novelística. El drama ha plasmado las grandes convulsiones, los trágicos desplomes de un mundo. Al final de cada una de las grandes tragedias de Shakespeare se destruye un mundo entero y nos hallamos en medio de la aurora de una nueva época. Las grandes novelas de la literatura universal, especialmente las del siglo XIX, plasman menos el desplome de una sociedad cuanto el proceso de su disolución, los

pasos que condujeron a esa disolución. Aun en la novela más dramática no se requiere forzosamente la aparición —por insinuada que sea— del desplome social en cuanto tal. Los objetivos de la plasmación se cumplen satisfactoriamente si se expone con un vigor convincente la marcha indetenible de la evolución histórico-social. Meta esencial de la novela es la representación de la dirección del movimiento social.

Claro está que para determinadas clases y bajo determinadas circunstancias, este movimiento puede ser ascendente. Mas aun en este caso el épico consecuente sólo mostrará la dirección del movimiento ascendente; no le es necesario plasmar una victoria decisiva del movimiento ascensional, por no hablar de la victoria definitiva. Recordemos el clásico ejemplo de *La madre* de Gorki, y compárese la irresistible marcha progresiva de esta obra maestra, en que la victoria final está ya plasmada en la elaboración, con el dramático ambiente apocalíptico del viejo mundo burgués en el gran drama gorkiano *Jegor Bulichov*.

Después de estas líneas no nos parece ya necesario explicar detalladamente que la selección y el agrupamiento de un número limitado de personajes y de destinos humanos —por grande que sea su número comparado con el exigido por la economía del drama— sólo puede manifestar claramente estas direcciones del desarrollo mediante una elaboración poética sumamente enérgica. Por supuesto, estas direcciones del desarrollo están presentes en los destinos de personas reales, en la vida “en sí”. Pero igualmente se halla presente en las colisiones de la vida “en sí” la colisión dramática. La elaboración poética de la vida, la forma poética del reflejo de la realidad consiste en ambos casos, aunque con medios diferentes, en convertir ese “en sí” en un “para nosotros”. Esto se halla contenido tanto o tan poco en la materia elaborada por la novela como en la del drama. También aquí tienen que manifestarse de manera inmediata determinadas leyes del acaecer histórico-social en los hombres y destinos humanos que se presentan como individuos únicos y personales. La necesaria unificación poética de fenómeno y esencia, de la íntegra manifestación de toda la esencia en el fenómeno puro, exige al menos una superación tan notable de lo empírico inmediato y crudo, cuando en la materia dada parecen hallarse muy próximos el uno al otro fenómeno y esencia, como cuando se hallan visiblemente alejados entre sí. Las dificultades que el arte debe vencer en la novela son diferentes de las del drama, mas no son por ello menores.

La diversidad de los hechos de la vida que reflejan estos dos géneros en sus respectivas formas se manifiesta con máxima claridad en la diversidad de la composición de la trama. En el ya mencionado tratado sobre poesía épica y poesía dramática, Goethe dedicó su atención también a este problema de manera principal. Analiza los diferentes motivos de la acción y descubre entre ellos algunos que les son comunes a ambos géneros literarios, y otros que constituyen rasgos característicos de cada uno de ellos. Según Goethe, esos motivos son: "1. *Progresivos*, que fomentan la acción; de ellos se sirve principalmente el drama; 2. *Regresivos*, que alejan la acción de su objetivo, y de éstos se sirve la poesía épica en forma casi exclusiva".

Para comprender esta cita de Goethe debe subrayarse que distingue con toda precisión los motivos regresivos de los *retardatarios*. Entre estos últimos deben contarse según Goethe los momentos "que detienen la marcha o alargan el camino; de ellos se sirven ambos géneros con la mayor ventaja". Podría pensarse que entre los motivos regresivos y los retardatarios sólo existe una diferencia cuantitativa y que, al revertirse el motivo retardatario en el dominante de toda la acción, se transforma *eo ipso* en regresivo. No está del todo descaminado este argumento, pero se olvida de lo cualitativamente nuevo que se encuentra en esta intensificación aparentemente sólo cuantitativa del motivo hasta convertirlo en dominante de la acción global. En el drama, esta cuestión es relativamente sencilla y se capta con evidencia inmediata: el héroe tiende vehemente hacia su objetivo y combate con ahínco todos los obstáculos que se ponen en su camino; la acción viene a ser un ininterrumpido choque de motivos progresivos y retardatarios. En la gran poesía épica, por el contrario, el esquema es justamente opuesto: son victoriosos aquellos motivos que alejan al héroe de su meta, y no sólo en las circunstancias externas, sino que llegan a ser inclusive una potencia motriz en el propio héroe. Pensemos en las grandes epopeyas homéricas. ¿Cuáles son los motivos que guían la acción de la *Iliada*? Ante todo, la ira de Aquiles y los acontecimientos que derivan de ella, o sea, sin excepción, los acontecimientos que alejan cada vez más el objetivo, el objeto de la *Iliada*: la conquista de Troya. ¿Y cuál es el motivo de la acción en la *Odisea*? La ira de Poseidón, que se esfuerza por evitar el objetivo épico de este poema, a saber, la vuelta de Ulises a su hogar.

Naturalmente, esta acción regresiva no se efectúa sin luchas.

No sólo el propio héroe, sino también un grupo de otras figuras secundarias se afana por realizar el objetivo épico y combate sin cesar contra el movimiento que tiende a alejarlos de ese objetivo. De no existir esa lucha, toda la poesía épica se hundiría en una mera descripción de situaciones. Pero el predominio de esta manera de llevar la acción guarda un íntimo nexo con la misión poética de la gran épica, con la manera especial de los hechos de la vida cuya expresión poética son esas formas.

Es evidente, ante todo, que la plasmación activa de la “totalidad de los objetos” únicamente se puede desenvolver en el marco de una fábula de esta índole. La acción dramática se mueve con gran rapidez hacia adelante, y sus fases, alcanzadas a través de la lucha con los motivos retardatarios, no son sino puntos cruciales determinados y de este movimiento que se dirige a su máxima agudización, es decir, a la colisión. Sólo la acción construida sobre motivos regresivos ofrece la posibilidad de plasmar dinámicamente el medio ambiente total de la acción —tanto natural como social—, como etapas de este camino, como acontecimientos importantes. No es casual que ya en la *Odisea* surja un motivo tan importante de la epopeya posterior como lo es el viaje o la peregrinación con sus obstáculos en cuanto trama. Pero es obvio que la simple descripción de un viaje no llevaría jamás a la creación de un poema épico, sino meramente a la presentación de un cuadro estático. Sólo por ser el “viaje” de Ulises una lucha ininterrumpida con poderes superiores recibe cada paso de estas andanzas una significación dinámica: ninguno de los cuadros descritos es un mero cuadro estático, sino un verdadero acontecimiento, un resultado de la acción, causa motriz de un subsiguiente choque de las fuerzas en pugna.

Con esto surge una forma de la acción que viene a ser la única apropiada para resolver el problema estilístico fundamental de la poesía épica, a saber, la transfiguración en actividad humana de aquella gran serie de situaciones naturales, instituciones humanas, costumbres, etc., que constituyen en su conjunto la “totalidad de los objetos”. La acción dramática atraviesa violentamente por tales estados; éstos no le sirven más que para revelar las fuerzas sociales y morales en el hombre. O sea que el drama no se encuentra aquí frente a una dificultad específica de plasmación. Pero puesto que la gran épica es grande precisamente por exponer este mundo de las “cosas”, de los

“estados”, en su más extensa amplitud, teniendo que transformarla siempre y por doquiera en acciones humanas, requiere una fábula que en el curso de una lucha continua guíe a sus personajes a través de ese mundo. Sólo al surgir aquí sin cesar campos de batalla, motivos para el combate, premios para el vencedor, etc., se supera artísticamente el estatismo mecánico de las cosas; el amplio mundo extensivo del hombre se manifiesta en un movimiento vivo e ininterrumpido. Al referirnos a Ulises señalamos la superioridad de su antagonista. Para la manera en que la gran poesía épica logra sus plasmaciones, este momento tiene una importancia decisiva. Tanto el drama como la gran épica deben reflejar —para ofrecer una imagen fiel de la vida humana— la dialéctica de libertad y necesidad, y hacerlo de un modo adecuado. Es decir, ambos tienen que representar al hombre y sus acciones como determinados por las circunstancias de su actuar, por la base histórico-social de sus actos. Pero al propio tiempo, ambos deberán plasmar en el curso de los acontecimientos sociales el papel de la iniciativa humana, del acto humano individual.

En la colisión dramática ocupa el primer plano la iniciativa individual. Las circunstancias que producen con una complicada necesidad esa iniciativa se indican sólo en rasgos muy generales. Apenas en la colisión, en el desenlace de la colisión, se manifiesta concretamente la limitación y restricción, la determinación histórico-social del acto humano. En la gran poesía épica, por el contrario, el momento de la necesidad se halla siempre presente y es siempre el dominante. El motivo regresivo de la acción no es más que la expresión de esas fuerzas objetivas generales que por fuerza son siempre más potentes de lo que pueden serlo la voluntad y la decisión del individuo. Así, mientras el drama concentra en una catástrofe heroica la justa dialéctica de necesidad y libertad, la gran épica ofrece una imagen extensa e intrincada de las múltiples, grandes y pequeñas, victoriosas o desastrosas luchas de los individuos, en cuya totalidad se expresa la necesidad del desarrollo humano. O sea que ambos grandes géneros reflejan la misma dialéctica de la vida, sólo que cada uno pone el acento en un aspecto diferente del mismo contexto. Esta diferencia es meramente una expresión de aquellos hechos de la vida que expresa cada una de las formas literarias, hechos distintos sobre los que ya hemos hablado con cierta amplitud.

Se comprenderá por las líneas anteriores que en el drama



es mucho más significativa que en la épica la iniciativa personal del hombre actuante. Aun en el drama antiguo, en que predomina una necesidad mucho más rigurosa que en el moderno, sucede lo mismo. Tomemos el *Edipo Rey* de Sófocles, obra que sirvió durante mucho tiempo como modelo de los “dramas de destino” fatalistas. ¿Cuál es su verdadera construcción? Por supuesto que al final de la acción se le “presenta” a Edipo su cuenta por los días de su pasado; por supuesto el contenido principal de la acción es la revelación de acontecimientos ocurridos largo tiempo atrás. Mas el camino hacia esa revelación lo determina la propia iniciativa enérgica e incansable de Edipo. Ciertamente que lo aplasta el pasado, pero son sus propios esfuerzos los que comenzaron a echar a rodar la piedra que lo aniquilaría. La “novelización” de numerosos dramas modernos se muestra con toda precisión al compararlos con este modelo antiguo. Vemos esto especialmente en el período weimariano de los dramas de Schiller. Así, su *María Estuardo* es casi exclusivamente el objeto de la lucha entre las fuerzas históricas opuestas, personificadas en las figuras secundarias de la obra. Su posición en la estructura presenta ya notables tendencias épicas.

Hemos visto que ya en la epopeya antigua la fuerza motriz de la acción no era el héroe protagonista, sino el poder de la necesidad personalizado por los dioses. La grandeza del héroe épico sólo se manifestaba en su heroica, enconada o astuta oposición a ese poder. Este rasgo de la epopeya se intensifica todavía en la novela. Y el predominio del motivo regresivo adquiere una significación aún mayor. Pues el objeto de la epopeya es una lucha de carácter nacional, que por ello tiene necesariamente un objetivo claro y explícito. En la lucha por alcanzar ese objetivo es el motivo regresivo el que domina la orientación de la fábula en cuanto cadena ininterrumpida de obstáculos que se oponen a la realización de esa meta.

La nueva relación entre individuo y sociedad, entre individuo y clase crea para la novela moderna una nueva situación. La actuación individual tiene sólo bajo ciertas condiciones y en casos muy especiales una meta inmediata y social. En el curso de la evolución incluso se crean cada vez más novelas de importancia cuya acción ni siquiera tiene un objetivo concreto —y que no puede tenerlo. Ya *Don Quijote* sólo desea renovar muy en general la época caballerescas y lanzarse en pos de aventuras. Esta intención de ninguna manera se puede comparar, en

cuanto objetivo, con la de Ulises, de volver a su hogar. Cosa similar sucede con novelas como *Tom Jones*, *Wilhelm Meister*, etc. En esta última novela hasta se expresa claramente, hacia el final, la peculiaridad de la nueva novela: el héroe reconoce que ha alcanzado algo muy distinto, algo mucho más grande, que aquello que había salido a buscar. En esto se revela cabalmente, por su contenido social, la función intensificada del motivo regresivo. Al resultar el poder de las condiciones sociales más fuerte que la intención del héroe, al imponerse victoriosamente en la lucha esas condiciones, se produce lo socialmente necesario: los hombres actúan de acuerdo con sus inclinaciones y pasiones individuales, mas el resultado de sus actuaciones es enteramente distinto de lo que se habían propuesto.

Por supuesto que tampoco aquí hay una muralla china entre la epopeya y la novela. Por un lado hay importantes novelas modernas cuyo contenido persigue un objetivo bien determinado, aunque por cierto también en la prosecución de este objetivo se manifiesta la victoria de la necesidad social. También aquí se expresa la sabiduría de las palabras finales del *Wilhelm Meister*, mientras la finalidad nacional de la antigua epopeya se había podido alcanzar en forma adecuada tras de haber vencido, desde luego, notables obstáculos. Piénsese por ejemplo en *Resurrección* de Tolstoi, en que Nechliudov pretende liberar a la Maslova; ciertamente lo logra, pero la meta alcanzada se presenta tanto interior como exteriormente por entero distinta de la imaginada.

Estas transiciones son más importantes en lo que respecta a la novela histórica. Puesto que la realidad social que describe presenta mayor afinidad con el mundo épico que la novela moderna, naturalmente pueden surgir aquí motivos estrechamente emparentados con los de la antigua poesía épica. En este sentido señalamos ya en páginas anteriores los rasgos épicos del arte de Scott, Cooper o Gogol. Pero aun aquí persiste una diferencia significativa. La antigua épica configuró esta etapa histórica de la humanidad en su florecimiento pleno. La novela histórica moderna capta este periodo en un lejano pasado, lo considera como un estado desaparecido de la humanidad, y descubre en él la trágica necesidad de su desplome. Por eso, la plasmación de la necesidad en la trama se complica mucho más que en la vieja epopeya, ya que la acción recíproca con las otras formaciones más evolucionadas se incluye en la acción de la obra. Pueden conservarse algunos objetivos generales de

rasgos épicos, pero éstos manifiestan ya un carácter de particularidad dentro de la imagen total de la sociedad, o sea que han perdido de hecho sus rasgos épicos puros.

El segundo caso notable, es decir, la presencia de transiciones entre la epopeya y la novela, se refiere al arte del socialismo. Ya en la lucha de clase del proletariado en la sociedad capitalista se hacen posibles ciertas metas que tienen por contenido una unidad inmediata entre lo individual y lo social. Claro está que nunca se podrán realizar adecuadamente en la sociedad capitalista, pero la poesía épica puede tender unívoca y directamente hacia la realización futura de estas metas generales. Puesto que la discusión de los problemas formales que surgen en este contexto rebasan el marco de nuestro estudio, bástenos con hacer referencia a *La madre* de Gorki.

Así, pues, la necesidad histórico-social tiene que triunfar en ambas grandes formas literarias cuando se entabla la lucha con la voluntad y las pasiones de los individuos. Pero el tipo de lucha y de victoria son fundamentalmente diferentes en el drama y en la novela. En primer lugar porque el drama y la novela reflejan un aspecto determinado y distinto del proceso vital. En suma, en la novela se expresa la necesidad en su modo peculiar extenso, entrelazado, que se impone tras atravesar una serie de casualidades. En el drama, esta misma necesidad se plasma en la forma del ineludible desenlace de una gran colisión social. Por eso también en el drama moderno se conserva el objetivo claramente definido del héroe, al menos en su tendencia. El héroe trágico se abalanza hacia la meta señalada por su trágico destino, y al llegar a esa meta y fracasar en su empresa, etc., todo ello revela el carácter necesario de la colisión dramática.

También este análisis de la diferencia entre novela y drama nos remite a nuestras anteriores aseveraciones. Los héroes del drama son "individuos históricos" (ciertamente con la justa extensión de este concepto hacia el drama, según propuso Hebel). La figura central de la novela se encuentra, en cambio, con la misma necesidad en la línea de los "individuos conservadores" (en el sentido más amplio, dialéctico, perteneciendo al concepto de "conservación" la autorreproducción de la sociedad tanto como el paulatino desarrollo hacia su superación o hacia su decadencia). En la intrincada complejidad del proceso histórico-social en su totalidad, en que la vida misma hace propiamente de protagonista, constituyendo las fuerzas motrices

generales el núcleo oculto de los motivos regresivos con las tendencias necesarias de evolución que en ellos se expresan, el “individuo histórico” sólo puede presentarse como figura secundaria de la trama. Su grandeza histórica se expresa precisamente en el complicado entrelazamiento, en la múltiple relación con los variados destinos privados de la vida social, en cuya totalidad se manifiestan las tendencias de los destinos populares. Estas fuerzas históricas se exponen de manera inmediata en el juego dialéctico del drama. Y puesto que el héroe del drama reúne en su personalidad las esenciales determinaciones sociales y morales de estas fuerzas producidas por la colisión, es por necesidad un “individuo histórico” en el sentido más amplio arriba aducido. El drama traza las grandes descargas y erupciones históricas del curso de la historia. Su protagonista representa la luminosa cúspide de estas grandes crisis. La novela más bien configura el antes y el después de estas crisis, en una amplia acción recíproca entre la base popular y la cúspide visible.

Este resaltar los diversos momentos reales de la vida social tiene amplias consecuencias para la relación de ambos géneros literarios con la realidad histórica. El drama concentra la plasmación de las leyes fundamentales del desarrollo en la gran colisión histórica. La descripción del tiempo, de los momentos históricos específicos, es para el drama sólo un medio para expresar clara y concretamente la colisión misma. La historicidad del drama se concentra, pues, en el carácter histórico de la propia colisión en su forma pura. Todo aquello que no se integra total e inmediatamente en la colisión no hace más que estorbar o incluso impedir la marcha del drama.

Esto, por supuesto, no significa que el carácter de la colisión sea “suprahistórico” o “general humano” de modo abstracto, según se suponía aun en la época de la Ilustración y según proclaman todavía hoy diversos teóricos modernos reaccionarios del drama. Aún Hebbel veía con claridad que ya la pura forma de la colisión es en su más profunda esencia histórica, si se la concibe de manera correcta. “Lo que cabe preguntar —afirma Hebbel— es cuál es la relación entre el drama y la historia, y en qué medida aquél debe de ser histórico. A mi juicio, *en la medida en que lo es ya de por sí*,<sup>1</sup> pudiéndose considerar como el arte que expresa la suprema historiografía,

<sup>1</sup> La cursiva es mía. G. L.

ya que no puede exponer los procesos vitales más significativos y magníficos sin presentar al propio tiempo las crisis históricas decisivas que los provocan y condicionan, el relajamiento o la condensación paulatina de las formas religiosas y políticas del mundo como propulsoras y portadoras de toda cultura, en una palabra: el ambiente de los diferentes periodos.” Estas palabras de Hebbel señalan de manera correcta el núcleo del carácter histórico del drama, no obstante la forma en que exagera todavía ciertas tendencias idealistas de Hegel. Y no anda descaminado Hebbel cuando en otros comentarios destierra de los dominios del drama la plasmación de los detalles de interés momentáneo y característicos sólo de un breve instante histórico. La autenticidad histórica del drama no está en esos detalles de los hechos históricos singulares, sino en la verdad histórica interna de la colisión.

Para la novela, en cambio, la colisión es sólo una partícula de ese mundo total cuya plasmación pretende lograr. El objetivo que se señala la novela en su plasmación es la exposición de una determinada realidad social en una época determinada, con todo el colorido y el ambiente específico de esa época. Todo lo demás, tanto las colisiones que se presentan cuanto los “individuos históricos” que en ella aparecen, son sólo medios para alcanzar ese objetivo. Puesto que la novela configura la “totalidad de los objetos”, tiene que internarse en los mínimos detalles de la vida cotidiana, en el tiempo concreto de la acción, y tiene que exponer lo específico de esa época en la compleja acción recíproca de todos estos detalles. El historicismo general de la colisión central que construye el carácter histórico del drama no es, pues, suficiente para la novela. Tiene que tener autenticidad histórica “de los pies a la cabeza”.

Resumamos en pocas palabras estos resultados: la novela es más histórica que el drama. Esto quiere decir que la penetración histórica de todas las manifestaciones vitales plasmadas debe abarcarlo todo con mucha mayor profundidad en la novela que en el drama. Al historicismo en general de la esencia de la colisión, la novela le opone un historicismo concreto en todos los detalles.

De esto se sigue que la posibilidad del “anacronismo necesario” es incomparablemente mayor en el drama que en la novela. Al representar los momentos más esenciales de una colisión histórica auténtica, puede bastar que la colisión misma se haya concebido de manera profunda y auténticamente his-

tórica en su esencia. La expresión ideológica necesariamente intensificada en el drama puede rebasar mucho más el horizonte verdadero de la época y conservar, sin embargo, la necesaria fidelidad frente a la historia, con tal de que no lesione la esencia del contenido histórico de la colisión, sino que, por el contrario, la plasme en forma intensificada.

Los límites del "necesario anacronismo" son mucho más estrechos en la novela. Hemos indicado ya que tampoco la novela se las puede pasar sin este anacronismo. Mas en vista de que la novela no sólo representa por su esencia y en general la autovalidación de la necesidad histórica, sino que lo hace con toda la complicación y astucia con que esa validación se impone, es forzoso que justamente ese "cómo" ocupe un lugar central en la plasmación de la novela. Con esto, naturalmente, el espacio que le queda a la novela para su "necesario anacronismo" es mucho menor que en el drama. Claro está que también desempeña aquí un importante papel la amplia plasmación de la vida del pueblo en todas sus manifestaciones exteriores. Pero el desarrollo de la novela moderna muestra cuán poco decisiva es la autenticidad de los detalles. Estos pueden estar expuestos con la más concienzuda precisión anticuaria, y la novela en cuanto totalidad bien puede ser, a pesar de ello, un único y clamoroso anacronismo. Esto no significa que la autenticidad de los detalles no tenga nada que ver. Al contrario, tiene una notable importancia. Pero adquiere esta importancia por convertirse en el eslabón de unión sensorial de la plasmación de esta cualidad específica, de este peculiar "cómo" de la imposición de la necesidad histórica en un determinado tiempo, en un determinado lugar, bajo determinadas condiciones de clase, etc.

Con esto hemos desembocado en un resultado aparentemente paradójico. Decíamos que la posibilidad del "necesario anacronismo" en el drama es mayor que en la novela, y mostrábamos al propio tiempo que el drama trabaja con mucha mayor frecuencia que la novela con protagonistas históricamente auténticos, históricamente atestiguados. La necesidad de la fidelidad histórica en la novela en torno del héroe libremente imaginado y el de la acción inventada esperamos que quedó ya suficientemente clara después de nuestras anteriores reflexiones. La cuestión de la fidelidad histórica del dramaturgo, de su dependencia del dato histórico concreto de sus protagonistas ha dominado, en cambio, toda la discusión sobre la historia como objeto de la poesía. Puesto que en el siguiente inciso trataremos este punto

con cierta amplitud, dejamos para ese contexto el estudio minucioso de la dialéctica de este problema.

Por lo pronto sólo deseamos hacer hincapié en un solo momento esencial y que resulta adecuado para esclarecer el aspecto formal del problema. Como diferencia fundamental entre el drama y la gran poesía épica habíamos hecho resaltar que por su naturaleza, el drama es algo presente, un acontecimiento que se desenvuelve frente a nosotros, mientras la epopeya se nos ofrece como algo que fundamentalmente pertenece al pasado, como un suceso que se ha desarrollado ya por completo hasta el final.

Para la temática histórica, esto significa lo siguiente: la plasmación histórica de un suceso en la novela no se encuentra de ninguna manera en relación paradójica con su manera de exposición. Si hemos de vivir como cosa nuestra todos los contenidos de la novela histórica con el fin de recibir una impresión artística, lo cierto es que lo vivimos todo como *nuestra prehistoria*. En cambio, "cosa nuestra" significa algo paradójico en el drama histórico, puesto que debemos vivir como presente y de inmediata incumbencia un suceso que ya ha pasado hace tiempo. Si ya el efecto de la novela histórica se ve destruido por un interés meramente anticuario, por un sentimiento de mera curiosidad, la vivencia de la pura prehistoria de ningún modo bastará para crear una impresión inmediata y arrebatadora del drama. Así pues, e independientemente de la autenticidad histórica de la esencia de la colisión, el drama histórico tiene que presentar aquellos rasgos de los hombres y sus destinos que hagan surgir también en un espectador separado por siglos enteros del acontecimiento representado una simpatía inmediata y presente. El *tua res agitur* ("de tu asunto se trata") tiene en el drama una significación cualitativa diferente que en la novela. Esto trae por consecuencia que el drama elabore en todos sus protagonistas los rasgos que en el curso de la historia mostraron ser relativamente los más duraderos, generales y acordes con las leyes. Según mencionó en cierta ocasión Emil Ludwig, el drama tiene un carácter esencialmente "antropológico".

#### V. *Esbozo del desarrollo del historicismo en el drama y en la dramaturgia*

Es ahora cuando ya podemos comprender claramente la pregunta histórica planteada al principio de este capítulo e inten-

tar dar una respuesta: ¿cómo fue posible que en tiempos de una raquíticamente desarrollada, por no decir casi inexistente, conciencia histórica pudieran surgir grandes dramas históricos, en una época en que las novelas históricas eran verdaderas caricaturas tanto de la novela como de la reproducción de la historia? Por supuesto que se trata aquí en primer término de Shakespeare y algunos de sus contemporáneos. Mas no sólo de ellos, pues no cabe duda de que algunas de las tragedias de Corneille o Racine, de Calderón o Lope de Vega son tragedias históricas de enorme fuerza e importancia. Es un hecho ampliamente conocido en nuestros días que esta ola del gran drama, y con ella la del drama *histórico*, surgió de la crítica decadencia del sistema feudal. E igualmente conocido debiera de ser —y si no, basta con comprobarlo con los “dramas de reyes” shakespeareanos, si se leen atentamente— que los poetas sobresalientes de este periodo lograron tener una visión profunda de las colisiones importantes de esa gran época de transición. Especialmente en Shakespeare se manifiesta con nitidez una serie de las contradicciones internas del sistema feudal que condujeron necesariamente a su disolución.

Pero lo que interesó en primerísimo lugar a estos poetas —en particular a Shakespeare— fue menos la complicada casualidad histórica real que produjo necesariamente la destrucción del feudalismo, cuanto las colisiones humanas que surgieron de modo necesario y típico de las contradicciones de esta decadencia, todos aquellos tipos históricos magníficos e interesantes del antiguo hombre feudal a punto de hundirse y del nuevo tipo heroico del noble humanista o del monarca ilustrado. En especial el ciclo de los dramas históricos de Shakespeare está repleto de colisiones de esta especie. Con una claridad y diferenciación geniales observa Shakespeare esta confusión de contradicciones que llenaban la irregular marcha de la crisis mortal del feudalismo que ya tantos siglos había durado. Shakespeare nunca simplifica este proceso convirtiéndolo en una oposición mecánica entre lo “viejo” y lo “nuevo”. Observa la triunfal marcha humanista del nuevo mundo en gestación, pero no deja de ver igualmente que este nuevo mundo ha provocado el aniquilamiento de una sociedad patriarcal que en diversos aspectos humanos y morales había sido mejor y que había estado más estrechamente ligada con los intereses del pueblo. Shakespeare reconoce la victoria del humanismo, pero ve también que el nuevo mundo será a la vez un mundo en que do-



minará el dinero, en que se someterán y explotarán las masas, en que se desencadenará un poderoso egoísmo y una avaricia sin escrúpulos, etc. En sus dramas históricos, plasma con incomparable vigor y verdad vital los representantes del feudalismo decadente tanto en lo moral y social como en lo humano y los opone crudamente a los representantes de la antigua nobleza, aún no corrompida y sin problemas internos. (Shakespeare manifiesta una viva simpatía personal por estos últimos y en ocasiones los idealiza, pero como gran poeta vidente que es reconoce su inexorable desaparición.) Gracias a esta clara mirada para los rasgos ético-sociales que se producen en esta imponente crisis histórica, Shakespeare es capaz de crear dramas históricos de gran autenticidad y fidelidad históricas, no obstante no haber vivido todavía la historia en cuanto historia, en el sentido del siglo XIX, de la concepción que hemos analizado ya al hablar de Walter Scott.

Naturalmente, nada importan los infinitos pequeños anacronismos en que de hecho incurre Shakespeare. La autenticidad histórica en cuanto al vestuario, a los objetos, etc., la trata Shakespeare siempre con la gallarda y soberana libertad del gran dramaturgo, convencido íntima e instintivamente de la indiferencia de esos pequeños detalles en relación a la justeza de la gran colisión. Por eso siempre eleva Shakespeare cada conflicto —aun cuando se refiere a la por él bien conocida temática de la historia inglesa— a la altura de las grandes oposiciones típico-humanas, que sólo son históricas en la medida en que Shakespeare recoge, al plasmar directamente al individuo, de manera genial en cada uno de los tipos los rasgos más característicos y centrales de la crisis social, disolviéndolos por completo en esa plasmación. Las plasmaciones de personajes como Ricardo II o Ricardo III, los contrastes caracterológicos como el que se produce entre Enrique V y Percy Hotspur, descansan siempre en esa base histórico-social tan maravillosamente observada. Su efecto dramático decisivo es tanto ético-social como humano, en suma, es “antropológico”. En todos estos casos, Shakespeare plasma los rasgos más generales y regulares de estas colisiones y contradicciones sociales.

Con ello, Shakespeare concentra las relaciones humanas decisivas en estas colisiones con un vigor que jamás se había logrado antes de él ni se ha logrado después. Con la despreocupación del gran trágico en lo que respecta la llamada probabilidad (tan apasionadamente defendida por Pushkin en sus escritos

teóricos), Shakespeare siempre hace surgir el ingenioso desenlace humano a partir de las luchas históricas de su tiempo, pero le proporciona una elevación humana tan concentrada y generalizada que los contrastes se presentan a menudo con una claridad tajante que recuerda el drama de la Antigüedad clásica. El efecto es casi el de un coro antiguo cuando en la tercera parte de *Enrique VI*, Shakespeare reúne en el campo de batalla a un hijo que ha dado muerte a su padre y a un padre que ha dado muerte a su hijo durante el combate, y hace que uno de ellos diga:

La leva del rey me ha conducido de Londres aquí;  
mi padre, que era un hombre del conde Warwick,  
reclutado por su amo, ha marchado con el partido de York.  
¡Y yo, que he recibido de él mi vida,  
con las manos que me ha dado le he privado de su existencia!

Y en seguida:

Hijo (que ha dado muerte a su padre):

¡Jamás un hijo lamentó tanto la muerte de su padre!

Padre (que ha dado muerte al hijo):

¡Jamás un padre lloró tanto a un hijo!

Enrique:

¡Jamás un rey se afligió tanto por los dolores de sus súbditos! Por grande que sea vuestro pesar, el mío es diez veces mayor.

Podríamos mencionar rasgos similares en todos los grandes momentos culminantes de estos dramas. La elaboración que hace Shakespeare de la historia tiene por objeto encontrar y plasmar en el terreno histórico real de la lucha entre la rosa roja y la rosa blanca estos magníficos enfrentamientos humanos. Su fidelidad y autenticidad histórica consiste en que estos rasgos humanos han dado cabida a los momentos más esenciales de esta gran crisis histórica. Señalemos únicamente la escena en que Ricardo III se presenta como pretendiente, escena que revela de modo inmediato sólo contenidos humanos y morales, la comparación de dos voluntades humanas, pero que a través de su carácter plasma con increíble evidencia histórica la magnífica energía y el cinismo enteramente amoral de la figura más sobre-

saliente de esta época de disolución, del último protagonista trágico de la guerra civil aristócrata.

No se debe al azar el que Shakespeare abandonara esta temática histórica en sentido estrecho al alcanzar la cima de su creación poética. Se ha mantenido fiel a la historia en el sentido en que él la vivió, e incluso creó cuadros más soberbios de esta transición histórica que en tiempos de sus "dramas de reyes". Pues las grandes tragedias de su madurez (*Hamlet*, *Macbeth*, *El Rey Lear*, etc.) utilizan el material legendario-anecdótico de antiguas crónicas para configurar determinados problemas sociales y morales de esta crisis de transición en una forma aún más concentrada de lo que hubiera sido posible de haberse atendido sólo a los acontecimientos de la historia de Inglaterra. Estas grandes tragedias revelan el mismo espíritu histórico que los dramas históricos propiamente dichos, sólo que de los sucesos exteriores, del ir y venir dramáticamente arbitrario de las luchas sociales en la historia real, no se ha conservado más que lo imprescindible y necesario para elaborar el problema ético-humano central de cada obra. Las grandes figuras trágicas de la época de madurez de Shakespeare son por ello los tipos históricos más vigorosos de esta crisis de transición. Justamente debido a que, en cuanto a la trama, Shakespeare pudo proceder a una plasmación más concentrada dramáticamente, más "antropológica" en su caracterización que en las historias, son las grandes tragedias más profundas y auténticas históricamente cuando las analizamos en el sentido de Shakespeare.

Se incurriría en un grave error si se considerase esta elaboración del tema legendario como una "modernización" —en sentido actual— efectuada por Shakespeare. Varios críticos notables afirman que los dramas de temática romana, creados a la par de las grandes tragedias, representan acontecimientos ingleses con caracteres ingleses, sirviendo el mundo de la Antigüedad sólo de disfraz. (También con respecto a Goethe encontramos aquí y allá aseveraciones parecidas.) Mas al juzgar esos dramas, lo que importa es precisamente el rasgo generalizador de las caracterizaciones shakespearianas, la amplitud y profundidad extraordinarias de su mirada al dar cuenta de todas aquellas corrientes que en su conjunto constituyen la crisis de su periodo. Y para este periodo, la Antigüedad es un poder moral y social al que no hace falta remontarse como a un lejano pasado. Cuando Shakespeare por ejemplo configura a

Bruto, tiene vivamente presentes los rasgos estoicos del noble republicanismismo de su propio tiempo. (Recordemos al amigo de juventud de Montaigne, Etienne de la Boétie.) Como Shakespeare estaba familiarizado con los rasgos humanos y sociales más profundos de este tipo, pudo elaborar aquellos pormenores de la historia de Plutarco que constituyeron características históricas comunes, rasgos "antropológicos" comunes, de ambos períodos. Así pues, no traslada sencillamente el espíritu de su época a la Antigüedad, sino que a partir de auténticas vivencias de cercano parentesco histórico-moral da vida a esos trágicos acontecimientos de la época romana, en los que supo encontrar rasgos comunes objetivos mediante esta forma generalizadora.

Los dramas que tratan de la historia romana pertenecen así, en cuanto a su estilo, a la serie de las mencionadas grandes tragedias de sus años de máxima madurez. Shakespeare concentra aquí las tendencias más generales de crisis propias de su época a una sola colisión en cada caso, pero esa colisión presenta una típica generalidad y penetración. Aquí el primer drama verdaderamente histórico alcanza su cúspide. Es el drama histórico que sólo fue posible en la primera crisis de transición de la nueva sociedad en formación.

La segunda ola del drama histórico se inicia con la Ilustración alemana, según vimos ya. Señalamos en esa ocasión los motivos histórico-sociales que llevaron precisamente en Alemania a un fortalecimiento del sentimiento histórico. Este desarrollo principia con el *Götz von Berlichingen* de Goethe, que visto superficialmente es una continuación de las "historias" de Shakespeare. Pero sólo superficialmente. En la obra de Goethe falta ese gran hálito dramático de las "historias" de Shakespeare, pero manifiesta en cambio una tendencia a la fidelidad y autenticidad del detalle vital, enteramente ajena a Shakespeare. Con Goethe el drama adquirió fuertes matices épicos; introdujo en el drama la histórica "totalidad de los objetos". La pobreza de la temática de la historia alemana, condicionada por la propia historia, trajo consigo la imposibilidad de seguir construyendo en esa dirección, según confesó posteriormente el propio Goethe. Las continuaciones inmediatas de este tema conducen a la temática huera de los entretenimientos caballerescos. En un sentido histórico amplio, el *Götz von Berlichingen* es más bien un precursor de las novelas de Walter Scott, y no un acontecimiento en el desarrollo del drama histórico.

Pero en Goethe, y más aún en Schiller, se produce un nue-

vo florecimiento del drama histórico, que tiene sus bases en la gran época de crisis de la fase de preparación inmediatamente anterior a la Revolución francesa, y en la propia Revolución. Debido a la dialéctica interna de esta crisis, manifiesta un sentido histórico más vigoroso y consciente que en Shakespeare. No se trata solamente de los momentos de la realidad histórica de un periodo relacionados con los rasgos morales y humanos de las figuras y absorbidos íntegramente por ellos, sino además de los rasgos histórico-sociales muy concretos de una determinada fase del desarrollo. La presentación del momento inmediatamente anterior a la crisis de la Revolución holandesa en el *Egmont*, de la Guerra de los Treinta Años en el *Wallenstein*, revela en una medida mucho mayor tales *determinados* rasgos *históricos* que los dramas históricos de Shakespeare. Y no aparecen ya en el abigarramiento épico de detalles históricos interesantes, como sucedía en los tiempos del *Götz*, sino que se intenta ya transferir con la mayor penetración posible los rasgos históricos específicos de una determinada situación histórica a los caracteres mismos, a la manera especial de actuar de cada personaje, a los giros peculiares de la acción.

Estas caracterizaciones históricas son especialmente profundas y atinadas en el *Egmont*. El abandono de la dirección épica del *Götz* se combina con el intento de acercar el nuevo drama histórico al tipo de drama creado por Shakespeare en su época de madurez. Goethe y Schiller tienden a la altura de la generalización humana de las colisiones alcanzada por Shakespeare en esos dramas. Pero quieren también plasmar en sus dramas una crisis concreta, históricamente real, del desarrollo. El estilo de *Macbeth*, *El Rey Lear*, etc., ha de ser pues, para ellos, el estilo predominante en el drama histórico. (En este somero resumen podemos desentendernos de ciertos experimentos clásicos.)

A través de estas tendencias se produce sin duda un historicismo acrecentado en el drama, mas es un historicismo mucho más ambiguo y problemático que el de Shakespeare. Pues en Goethe y Schiller existían ciertas tendencias contrarias en cuanto al modo de aproximarse a la temática histórica, y esa contradicción condujo particularmente a Schiller a graves disonancias de estilo. En primer lugar, ambos tendían —por la Ilustración— a configurar en sus obras lo “humano en general”. En esta tendencia se hallan contenidas numerosas intenciones polémicas, revolucionarias, de la Ilustración, es decir, un empleo cons-

ciente de este “humano en general” contra todas las particularidades de la sociedad de clase. Y no obstante todas las alteraciones que sufrió la cosmovisión de Goethe y de Schiller, esta tendencia se ha mantenido viva en ellos: pues de hecho, nunca consideraron la presencia histórico-social de una persona como algo que compenetrara y agotara plenamente su naturaleza humana. Y en segundo término, los elementos historicistas llegaron a desarrollarse en ellos notablemente justo por el desenvolvimiento de la ideología de la Ilustración a fines del siglo XVIII. No es necesario señalar los estudios históricos especiales de Schiller, pues esta tendencia a la historización concreta de la materia literaria ya estaba presente en él desde antes, y en Goethe esta tendencia responde a sus ambiciones realistas generales.

El intento de aplicar el estilo del Shakespeare maduro al drama histórico así entendido pretende, en esencia, encontrar un equilibrio artístico entre esas tendencias opuestas. En otro contexto vimos ya qué solución halló Goethe a este problema y cuál es el sitio histórico que ocupa esta solución en el desarrollo total. Schiller no logra obtener una imagen unitaria. Si bien estudia detenidamente el carácter histórico de las épocas que le sirven de fondo, particularmente en sus últimos años, al punto de trazar con frecuencia emocionantes cuadros históricos de indudable autenticidad, lo cierto es que varios de sus personajes abandonan toda realidad histórica cuando se presentan como “humanos en general”, con lo que se transforman, según dice Marx, en “altavoces” del poeta, en emanaciones directas de su humanismo idealista.

Una nueva y superior etapa del historicismo en el drama fue consecuencia de la novela histórica de Walter Scott. Ciertamente, esta etapa superior se manifiesta por de pronto sólo en algunas pocas obras sobresalientes, como son los dramas de Manzoni y, ante todo, el *Boris Godunov* de Pushkin. Este reconoce, según indicamos, que con la aparición de Walter Scott se inicia un nuevo periodo en el drama histórico, aun frente a la obra de Goethe. Y percibe con gran seguridad que este nuevo periodo sólo se podría manifestar a través de una consciente aproximación a Shakespeare; que la novedad consiste en realizar en un espíritu conscientemente historicista la unidad de lo concreto histórico con su generalización social y moral, con la más pronunciada elaboración de la necesidad histórica y de las normas “antropológicas”.

Con esto, Pushkin da la espalda a las preocupaciones estilísticas de Goethe y Schiller; su modelo estilístico es, una vez más, el conjunto de las "historias" de Shakespeare, mas no en el sentido de una configuración épica del acontecer dramático, según sucede en el joven Goethe, sino, por el contrario, orientándose hacia una mayor concentración dramática interna. Esta consiste ante todo en el mayor énfasis puesto en la general necesidad histórica, mayor de lo que había sido en el propio Shakespeare. En cuanto a esta tendencia, Pushkin está plenamente de acuerdo con las intenciones del periodo de Weimar de Goethe y Schiller. Pero los rebasa a ambos, en particular a Schiller, en tanto que evita toda abstracción formalista al plasmar la necesidad y hacerla surgir orgánicamente de la plasmación de la vida popular. (Recuerde el lector nuestros comentarios acerca del papel del coro en la tragedia.) Pushkin traza así un marco tan riguroso a la necesidad del acontecer histórico que, sin transgredir ese marco, es capaz de plasmar ciertas escenas de explosividad shakespeariana en los momentos finales de una gran personalidad histórica. Escenas como la confesión del falso Dimitri a Marina, con su abrupto giro final, sólo se pueden encontrar en Shakespeare con esa misma osadía, con esa concreción y verdad de la pasión, con esa generalización dramático-humana.

La nueva etapa del historicismo se muestra peculiarmente en que la más profunda concretización de la materia histórica hace posible que Pushkin (y también Manzoni) humanicen profundamente la toma de posición de sus héroes frente a los problemas político-sociales y la transformen en expresión dramática humana y moral. Goethe, y más todavía Schiller, se veían obligados, en cambio, a incluir en sus dramas históricos motivos de amor y de amistad con el fin de crear un espacio en que realmente pudiesen vivir las auténticas pasiones humanas. (Pensemos ante todo en el Max Piccolomini del *Wallenstein*.) El relativo retroceso de tales motivos en Pushkin, en Manzoni y también en el gran dramaturgo alemán Georg Büchner es extraordinariamente característico para esta fase del desarrollo; en buena parte se encuentran aquí los elementos a los que habría que remontar el desarrollo de nuestros días.

Pero justamente aquí debemos hacer hincapié en dos momentos que durante la evolución posterior se fueron oscureciendo. En primer término, el retroceso de los motivos humanos "privados" no significa en modo alguno su eliminación definitiva.

Únicamente se han reducido a lo dramáticamente imprescindible, en una forma concentrada se ofrece sólo lo ineludiblemente necesario para caracterizar las grandes personalidades históricas en su relación con los problemas de la vida del pueblo. Dimitri, Boris Godunov, Carmagnola o Dantón se plasman así como héroes históricos cuya vida humana subraya y esclarece los rasgos gracias a los cuales habían llegado a ser esos "individuos históricos" concretos, gracias a los cuales alcanzaron trágicamente la cumbre y luego el abismo. Este modo de configuración no significa pues, en contraste con el desarrollo ulterior, jamás una interpretación desnuda, fetichista, mistificada o simplemente propagandística de la necesidad político-histórica. La magnificencia dramática de este periodo, principalmente en Pushkin, radica en haber logrado verdaderamente transformar las fuerzas motrices histórico-sociales en el juego recíproco de individuos concretos antagonistas.

En segundo término, el tipo de individualización en Pushkin y en sus grandes coetáneos no presenta nunca una tendencia hacia lo meramente individual, no tiene jamás el carácter de un anquilosamiento en los rasgos histórico-sociales característicos. Los fragmentos de Pushkin para el prólogo de su drama muestran claramente con cuánta conciencia se planteó el problema de la generalización humana de sus figuras históricas. Así por ejemplo destaca en su pretendiente los rasgos afines a Enrique IV y ofrece indicaciones similares para las intenciones de Marina, Shuiski, etc. Y esta generalización de los personajes y de sus trágicos destinos es uno de sus más brillantes logros. Debe comprenderse que el realismo mucho más mezquino del periodo inmediatamente posterior a Pushkin no entendió ya esa tendencia, por lo que su gran paso inicial murió sin encontrar continuadores.

Muy parecida es la situación del magnífico ensayo realizado por Georg Büchner en Alemania. El periodo que le siguió cae en parte en un refinamiento psicologista de las pasiones "privadas" de los héroes dramáticos, y en parte en una mistificación de las necesidades históricas. Los dramaturgos históricos de cierta importancia, particularmente de Alemania, se afanan ciertamente por trasladar en forma adecuada a lo dramático el espíritu de su tiempo, mas no obstante una profunda comprensión de estos problemas se desvían una y otra vez hacia una modernización. (Esta problemática se manifiesta con pe-



culiar claridad en el notable teórico de la tragedia y altamente dotado trágico Friedrich Hebbel.)

Hemos visto que con la necesidad del drama histórico de convertir en sus héroes a “individuos históricos” tiene que presentarse con cierta premura el problema de la fidelidad a los hechos históricamente dados. Ya que por la misma naturaleza de las cosas resulta que estos “individuos históricos” son en su mayoría figuras conocidas de la propia historia, y puesto que la forma dramática exige necesariamente profundas transformaciones de la materia histórica dada, tuvo que surgir en la teoría del drama la pregunta por el comienzo de la libertad del dramaturgo frente a su material histórico y por el límite hasta el que pueda llegar sin suprimir por completo el carácter histórico de la plasmación.

Las fundamentaciones teóricas de la *tragédie classique* se mantienen al respecto todavía en una posición más bien empirista, violando con ingenua naturalidad el pasado. Corneille sostiene que el poeta se debe ajustar a los rasgos fundamentales de los sucesos ofrecidos por la historia o la leyenda, y que su libertad consiste en que puede inventar a voluntad el medio con el que ha de ligar esos sucesos. Al tratar concretamente estas cuestiones se percibe nítidamente en qué corta medida llegaban a comprender estos dramaturgos la temática antigua tan preferida por ellos. Mientras Shakespeare sólo se apropia de la Antigüedad los temas que mostraban una viva afinidad de sus problemas, basada objetiva e históricamente, con las grandes crisis históricas de su propio tiempo, la temática de la *tragédie classique* es desde este punto de vista con frecuencia arbitraria y poco selectiva. Quiere plasmar grandes ejemplos de la necesidad trágica, y cree encontrarlos en la historia y en las leyendas de la Antigüedad. Pero le faltan las condiciones para captar los verdaderos fundamentos de estas acciones. De aquí que deba investir a sus personajes de una psicología que le es enteramente extraña a la materia original, con lo cual la conservación de los hechos se convierte en algo meramente exterior.

Quizá baste con mencionar aquí sólo un ejemplo significativo. En sus tratados teóricos sobre la tragedia analiza Corneille la manera en que podría elaborarse “de acuerdo con los tiempos modernos” la *Orestíada*. Y resulta interesante que se muestre en desacuerdo precisamente con el motivo que es históricamente decisivo, a saber, de que Orestes da muerte a su madre; se trata pues del motivo en que se expresa la lucha

entre el sistema matriarcal y el patriarcal como crisis de alcance universal. Corneille propone como solución que Orestes tiene ciertamente que matar *de facto* a su madre, puesto que así reza la antigua leyenda, pero que de intención sólo debe aniquilar al seductor de su madre, a Egisto, mientras que el asesinato de la madre no debe ser más que el resultado de un desgraciado accidente durante la lucha. Vemos así cómo esta idea de la fidelidad a la materia histórica se transforma en caricatura. Y de ningún modo se trata de una opinión individual limitada a Corneille. Después de Condorcet, Voltaire lo elogia afirmando que con su reelaboración de este conjunto temático hizo más “enternecedora” a Clitemnestra y “menos bárbara” a Electra de lo que habían sido con los antiguos dramaturgos.

En este tipo de argumentos se revela agudamente el espíritu ahistórico, aun antihistórico, de este periodo. Y parece que un abismo insuperable separa este antihistorismo de la gran concepción histórica que se manifiesta en la *praxis* dramática de Shakespeare. Por supuesto que hay una oposición entre ambas y se refleja asimismo en la configuración de asuntos históricamente menos extraños a través de la *tragédie classique*. Pero el ingenuo rigor de estas formulaciones teóricas probablemente llamaría menos la atención si los dramaturgos isabelinos hubiesen hablado de la misma forma abstracta acerca de su relación con la historia. La práctica dramática de Shakespeare se hallaba muy por encima de las concepciones históricas predominantes en su época. Esta superioridad tiene sus verdaderas raíces en el vivo y estrecho vínculo que mantenía Shakespeare con el pueblo, por lo que se le enfrentaron los grandes problemas palpitantes de su época exigiéndole su plasmación dramática. La *tragédie classique*, en cambio, fue un arte cortesano que en cuanto tal se encontraba mucho más sometida a la influencia de corrientes teóricas, y que además había perdido la comprensión de los grandes problemas del pueblo y, por consiguiente, la de los sucesos históricos análogos que ejemplificaban de manera inmediata esos problemas. Pushkin señala muy justamente en sus comentarios sobre el drama que el poeta-dramaturgo popular posee en cuanto a su materia y frente al público una mucho mayor libertad de movimiento que el dramaturgo cortesano, quien en la realidad o en su imaginación escribe para un público que se halla social y culturalmente en un nivel superior al del dramaturgo.

A pesar de esta a menudo caricaturizada problemática en la manera de concebir la relación que guarda el drama con la historia, no debemos pasar por alto el hecho de que estos poetas buscaron lo auténticamente dramático, el contacto inmediato con su tiempo, el carácter público directo del drama, en suma, que en su forzada modernización de los asuntos históricos se sostiene todavía un elemento de verdadero dramatismo. Claro está que se sostiene con frecuencia de un modo erróneo y tergiversado debido a la base social problemática de toda esta especie de drama. Aun así, no debe uno imaginarse esta falsificación ahistórica como algo regular y constante. Depende en buena medida de la relación interna de la temática concreta en cuestión con los problemas candentes del presente. Los mitos antiguos deben considerarse como casos límites y extremos de la incompreensión. En cambio, cuando el carácter feudal del tema representa un nexo con el presente, como ocurre con *El Cid*, o cuando la historia antigua plantea problemas que —en forma parecida a como ocurre en los dramas de Shakespeare sobre la Antigüedad— presentan cierta afinidad electiva con los problemas contemporáneos (recordemos la *Cinna* de Corneille y más todavía el tratamiento de Nerón por Racine), lo cierto es que se puede alcanzar aún un grado bastante elevado de historicismo dramático. El estudio de estas gradaciones y más todavía de sus causas rebasaría, sin embargo, el marco de nuestra investigación.

No obstante estas tendencias contrarias, la línea principal de estas plasmaciones es ahistórica, suprahistórica. Debido a ello, la generación del sentido histórico tuvo que ahondar aun más la problemática en los dramaturgos franceses del siglo XVIII. El problema de la autenticidad y fidelidad históricas no es en Voltaire más que la fidelidad a los hechos históricos. Y ya que adopta de sus precursores los fundamentos del drama sin alterarlos en su esencia, se manifiestan en él con fuerza aun mayor que en Racine y Corneille las contradicciones.

Es quizá en las declaraciones de Hénault donde puede apreciarse con mayor claridad cuán brusca era la oposición entre las exigencias del drama y la autenticidad histórica a los ojos de los ilustrados del siglo XVIII. Hénault contaba entre los pocos franceses de su tiempo que habían recibido una magna y positiva impresión de las obras de Shakespeare. Particularmente el *Enrique VI* suscitó el entusiasmo de Hénault, e intentó imitar en una serie de escenas en prosa sobre el gobierno y el

destino de Francisco II la amplitud y riqueza de la imagen que de la época traza Shakespeare. Mas plantea la cuestión desde el ángulo de la exposición de la historia. Tras haber descrito la impresión que le causó el drama shakespeariano, pregunta: "¿Por qué no se ha escrito así nuestra historia, y por qué a nadie se le ha ocurrido esta idea?" Y desde este punto de vista critica la poca profundidad, plasticidad y vida de los historiadores coetáneos. "La tragedia presenta un defecto opuesto, igualmente grave para aquel que desea aprender, pero que muy justamente convierte en su ley: representar únicamente una acción importante y restringirse a un solo momento, como la pintura; pues nuestro interés se enfría cuando la imaginación se pierde en varios momentos diferentes. De este modo, la historia ofrece fríamente una larga y exacta serie de los acontecimientos, a diferencia de la tragedia; ésta, en cambio, presenta con vigor un suceso único, pero pobre en hechos si se la compara con la historia. ¿No podría surgir algo útil y agradable combinando ambas?" Vemos así que en esta teoría el historicismo y el dramatismo son todavía antinómicos, es decir, que se enfrentan con violenta oposición. A pesar de su entusiasmo por Shakespeare, Hénault permanece bastante ciego frente al *historicismo dramático* del dramaturgo inglés. Mas no obstante esta rigidez inmediata y poco dialéctica de las oposiciones debe reconocerse el extraordinario paso hacia adelante al haberse percibido con mayor claridad el problema.

El gran mérito de Lessing y su lugar sobresaliente en la historia de la estética iluminista consiste en haber estudiado por vez primera, aunque sólo en forma aproximada, el problema del nexo dialéctico entre historia y tragedia. La nueva concepción de la Ilustración acerca del vínculo entre drama e historia alcanza en los escritos de Lessing su más elevada formulación. Hemos visto que Lessing defiende a primera vista una actitud plenamente antihistórica al ver en la historia un mero "repertorio de nombres". Pero un análisis más concienzudo nos revela que no podemos juzgar este punto con tanta ligereza. En sustancia, la concepción de Lessing, se puede resumir diciendo "que los caracteres le deben ser mucho más sagrados al poeta que los hechos". De aquí que formule la cuestión como sigue: "¿Hasta qué punto puede el poeta alejarse de la verdad histórica? Hasta el punto que quiera, en todo lo que no afecte a los caracteres. Sólo los caracteres son sagrados para él, y lo único con que puede colaborar es reforzándolos y mos-

trándolos en su luz más favorable; la alteración más mínima de su esencia eliminaría la causa por la que llevan estos nombres y no otros. Y nada resulta tan molesto como aquello cuya causa no sabemos aducir”.

Con esto, Lessing plantea la cuestión con mucha mayor decisión y franqueza que los teóricos del clasicismo francés. En cuanto gran teórico del teatro sabe que el hombre debe hallarse por fuerza en el centro del drama, y que sólo puede llegar a ser héroe de un drama una persona capaz de hacer revivir de modo directo y vehemente en nosotros todo su destino, toda la peculiaridad de su psicología. Así, la formulación de la cuestión es sólo aparentemente antihistórica, y a pesar de las tendencias antihistóricas presentes en su concepción del mundo, Lessing plantea el problema en forma ya mucho más histórica que sus contemporáneos. No permite ya a los dramaturgos inventar artificiosamente un “camino” que deba ligar hechos históricos incomprensidos. Les exige que se acerquen a las figuras del pasado como a personajes íntegros e indivisibles, y que elijan de su conjunto únicamente aquellos que puedan hacerse comprensibles en el presente como protagonistas en toda la amplitud de su destino. Esto constituye un notable progreso en el esclarecimiento teórico del problema. Ciertamente que la temática histórica permanece casual en Lessing, puesto que la historia no aparece todavía como un proceso que tiende al presente, y puesto que la adecuación exigida de los caracteres históricos no depende en Lessing todavía con la misma necesidad de la naturaleza histórica interna de la colisión de las fuerzas sociales.

No puede negarse, con todo, que en Lessing se anuncian diversas tendencias hacia la comprensión de estos nexos. Proceden sin duda más de la profunda comprensión de la peculiaridad de la forma dramática que de un sentido verdaderamente histórico. Pero Lessing tiene toda la razón cuando rechaza enérgicamente toda invocación a la autenticidad o inautenticidad histórica al juzgar un drama histórico. Y lo hace en favor de las necesidades de la forma dramática. “¿Que de veras ha sucedido? Sea: su buena razón tendrá en la eterna e infinita conexión de todas las cosas. En esa conexión se presenta como sabiduría y bondad lo que en los pocos fragmentos elegidos por el poeta nos parece ser suerte ciega y crueldad. De estos pocos fragmentos debería de hacer un todo redondo, en que cada fragmento se explicase por el resto, en que no surgiera ninguna dificultad por cuya

causa no encontramos la satisfacción en un plan, sino fuera de él, en el plan general de las cosas..." Lessing defiende pues la libertad del autor dramático frente a la mera corrección de los hechos históricos en nombre de la totalidad conclusa del drama y deriva de allí la exigencia de que esta totalidad debe ser un reflejo adecuado de la regularidad fundamental del devenir histórico. Pide, en suma, la libertad de desviarse de los hechos singulares a favor de una más profunda fidelidad al espíritu de la totalidad. Esto constituye ya una profunda fundamentación del nexo entre el drama y la realidad.

Lessing llega aún más lejos en su análisis concreto. Reconoce que hay múltiples casos en que la realidad histórica ofrece ya en una forma pura la tragedia buscada por el dramaturgo. En una circunstancia así, exige que el dramático se entregue a la dialéctica interna de la materia tratada para descubrir en ella la regularidad de su movimiento con la máxima fidelidad. Su reproche al Corneille maduro se concentra en que éste no es capaz de reconocer la gran marcha trágica de la verdadera historia, por lo que degenera y rebaja con mezquinas invenciones esta gran línea de los acontecimientos que se encuentra por supuesto en la propia realidad.

Desde este ángulo defiende Lessing el asunto del *Rodogune* de Corneille contra el propio Corneille. "¿Qué le falta todavía... para el asunto de esta tragedia? Para el genio nada le falta, para el chapucero le falta todo... Esta marcha natural incita al genio y ahuyenta al chapucero. Al genio sólo lo pueden interesar sucesos fundados unos en otros, o sea cadenas de causas y efectos. Remontar éstos a aquéllas, sopesar aquéllas contra éstos, excluir por doquiera lo vago, dejar que todo ocurra de tal modo que no pueda ocurrir de otra forma: he aquí su campo, cuando trabaja en el ámbito de la historia para transformar los inútiles tesoros de la memoria en alimentos del espíritu". El *esprit* de los clasicistas franceses únicamente persigue analogías sin establecer las conexiones, y por ello les resultan poco fértiles los materiales históricos más imponentes; los clasicistas tienen entonces que completarlos y "embellecerlos" con banales intrigas amorosas, piensa Lessing.

Aquí se exige ya una muy profunda relación del dramaturgo con el proceso vital. Lo que aún le falta a la teoría de Lessing es comprender que este proceso vital es ya de por sí histórico. La comprensión teórica de este aspecto se alcanzó apenas en el periodo clásico de la poesía y de la filosofía, por

más que sus formulaciones tengan que sufrir todavía de los errores del idealismo filosófico. La cita de Hebbel anteriormente transcrita revela claramente el paso que este desarrollo dio hacia adelante.

Esta nueva comprensión no llegó a aceptarse sino muy paulatinamente y tras largas luchas, y apenas después de aparecer Walter Scott llegó a esclarecerse también en el problema del drama. Hemos visto antes que todavía en Goethe seguían siendo decisivos teóricamente varios aspectos de las tendencias ahistóricas de Lessing; y las contadas alusiones a su praxis poética explican asimismo la razón por la que no pudo ser de otra manera. Pero las tradiciones anteriores predominaban aún en esta época a tal grado que incluso un opositor tan enconado del drama clasicista como lo es Manzoni —quien le enfrentó con actitud decidida y gran originalidad el drama histórico— dividió a los personajes de sus dramas históricos en “históricos” e “ideales”, es decir, imaginarios. Cuando Goethe se oponía a esta concepción sirviéndose de los argumentos de la *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing sin duda tenía razón, al punto de convencer al propio Manzoni de lo errado de su actitud.

El giro decisivo de esta cuestión lo representa la ya mencionada teoría de Goethe y Hegel acerca del “anacronismo necesario”. Belinski derivó con extraordinario radicalismo las consecuencias de esta teoría para el drama histórico. “La clasificación de las tragedias en históricas y ahistóricas carece por completo de significado esencial: tanto en ésta como en aquélla representa el héroe la realización de las eternas fuerzas sustanciales del alma humana”. No debe sobrestimarse aquí la importancia de la formulación hegeliana de Belinski. El espíritu general de sus tratados revela una profunda comprensión de los problemas concretos del proceso histórico. Así, cuando Belinski dedica su atención a diversos problemas particulares del drama histórico sirviéndose de ejemplos clásicos en los comentarios que siguen a su tesis general, lo hace plenamente en el espíritu del nuevo y magno historicismo de esta época. Defiende aquí la concepción schilleriana del rey Felipe en el *Don Carlos*, de la que sabe que se desvía, del carácter histórico de este rey, en contra del Felipe de Alfieri, que es sin duda más fiel a su modelo histórico. De igual modo se pone de parte de Goethe en su concepción de Egmont en contra de los reproches que le había hecho principalmente Schiller, de que Goethe había convertido al Egmont casado y rodeado de una numerosa familia

en una juvenil figura sola, brillante y arrebatadora. Y a continuación de su exposición invoca precisamente los argumentos de Goethe contra Manzoni.

¿Se ha convertido Belinski por ello en defensor de la arbitrariedad en el drama? ¿O no será más bien que se manifiesta en él la recién adquirida comprensión más profunda del tratamiento dramático de la historia? A nuestro juicio ocurre lo segundo. Pues ¿en qué alteraron Goethe y Schiller los caracteres de sus protagonistas? ¿Acaso sus héroes llegaron a ser ahistóricos en sus manos? ¿O eliminaron el carácter específicamente histórico de la colisión trágica plasmada por ellos? No lo creemos. Schiller, sin duda, lo hizo en algunos casos, pero de ninguna manera en el caso que trata Belinski. Su concepción del rey Felipe es la tragedia humana, la ruina humana interna del monarca absoluto, una ruina provocada por el necesario efecto de las determinaciones típicas histórico-sociales del despotismo, y en modo alguno por una maldad inherente a la naturaleza del rey en cuanto persona humana. ¿Acaso no es histórica una colisión de esta especie? Lo es en el sentido más profundo del término, y sigue siéndolo aun cuando ni el rey español Felipe ni otro monarca absoluto hayan jamás vivido una tragedia similar en la realidad. Pues la necesidad histórica y la posibilidad humana de esta tragedia fueron producidas por el propio desarrollo histórico. Si nadie la ha vivido —cosa que desde luego no sabemos—, sólo puede haber sido porque las personas que se encontraban en esa situación eran demasiado mediocres para vivir una tragedia tal.

Por supuesto, la altura y el patetismo de la plasmación de esta colisión se hallan impregnados de un “necesario anacronismo”, de una lucidez acerca de la problemática interna de la monarquía absoluta que apenas en el periodo de la Ilustración llegó a ser consciente. Mas esto no fue una lucubración de Schiller. Si observamos digamos el príncipe en la *Emilia Galotti* de Lessing, vemos claramente que también este gran ilustrado quería no sólo combatir desde fuera la monarquía absoluta, sino que además mostró cómo este sistema condenado por la historia a la muerte, a la destrucción revolucionaria, lleva con necesidad histórico-social al aniquilamiento ético-humano a sus propios representantes, deformándolos o degenerándolos moralmente cuando se trata de casos leves, y hundiéndolos en casos graves en trágicas colisiones, en trágicos autodesgarramientos. Schiller configuró en su *Don Carlos* un caso monumental de



esta especie. Y Belinski tenía toda la razón cuando defendía la justificación histórica de ese drama, que él había sentido como más profundo en su tragedia que la fidelidad histórica de Alfieri. *Mutatis mutandis*, la superioridad de los grandes ilustrados alemanes respecto de sus predecesores es comparable a la superioridad de la exposición que hace Máximo Gorki de las tragedias internas de los mejores representantes de la clase capitalista con respecto a los cuadros en blanco y negro de los poetas del Agitka. *Mutatis mutandis*, el Yegor Bulichev de Gorki es una analogía histórica de la justificación de la problemática schilleriana defendida por Belinski.

La razón está de parte de Belinski, aún con más evidencia en el caso de Goethe. El cambio de las circunstancias exteriores, de las condiciones familiares, etc., de la figura de Egmont nada altera en el carácter histórico de la colisión presentada por Goethe. Con una fidelidad histórica extraordinaria, que inclusive llega a descubrir genialmente la conexión entre la indecisa actitud de Egmont y la base material de su existencia, Goethe plasma el carácter peculiar de los aristócratas que, como Egmont y Oranien, se vieron colocados por las circunstancias al frente del movimiento de liberación nacional. Y alterando las circunstancias vitales y la psicología del héroe principal obtiene Goethe la posibilidad de plasmar con plasticidad y dramatismo incomparablemente mayores la popularidad de su carácter a través de la relación amorosa de Egmont con Klärchen, es decir, sus vínculos con el pueblo, de lo que hubiese podido hacer sin esa relación. Un Egmont como lo hubiese deseado Schiller sólo habría tenido con el pueblo un verdadero contacto en las escenas propiamente populares, y el magnífico empuje del final de la tragedia, la elevación de Klärchen a heroína popular, a la expresión del próximo levantamiento victorioso del pueblo, se habría perdido por completo.

En resumen: la posición historicista representada por Goethe y Hegel, Pushkin y Belinski, se centra esencialmente en la convicción de que la fidelidad histórica del poeta consiste en la fiel reproducción poética de las grandes colisiones, de las grandes crisis y revoluciones de la historia. Para expresar con adecuación poética esta concepción *histórica*, el poeta puede manejar con entera libertad los hechos particulares, mientras que la mera fidelidad a los hechos históricos sin esa conexión interna carece poéticamente de todo valor. "La verdad de las pasiones, la probabilidad de los sentimientos en medio de circunstancias

inventadas: he aquí lo que pide nuestro espíritu al dramaturgo”, dice Pushkin.

Esta diferencia entre la verdadera fidelidad histórica a la totalidad y el pseudohistoricismo que radica en la mera autenticidad de los hechos particulares es, por supuesto, tan válida para la novela como para el drama. Sólo que, según hemos repetido ya varias veces, la totalidad es en la novela un reflejo de hechos vitales diferentes que en el drama. En la novela se trata de la fidelidad en la representación de los fundamentos materiales de la vida en un periodo, de sus costumbres y los resultantes afectos y pensamientos. Esto significa para la novela, según hemos visto también, un mayor apego a los singulares momentos específicamente históricos de un periodo que en el drama mismo. Pero no significa jamás un apego a cualesquiera hechos históricos transmitidos por la tradición. Por el contrario, el novelista debe utilizarlos libremente para poderlos configurar con mayor fidelidad histórica en su compleja y extensa totalidad. También desde el ángulo de la novela histórica es enteramente fortuito si un hecho tradicional, un carácter o un asunto es apropiado para elaborar aquella línea en que verdaderamente se expresa la fidelidad histórica del gran novelista.

Si atendemos analíticamente a estas circunstancias, veremos que la relación del escritor —ya sea novelista o dramaturgo— con la realidad histórica no puede ser en principio otra que la relación con la realidad en general. Y aquí nos enseña la práctica de todos los grandes escritores que la materia vital inmediata que les ofrece la vida sólo puede ser casualmente apropiada para hacer patentes las leyes de la vida. Balzac relata por ejemplo que el modelo de su Esgrignon (en *El gabinete de antigüedades*) había sido condenado en la realidad, y no salvado como su héroe. Otro caso parecido que conocía se desenvolvió con menos dramatismo, pero era más característico de las costumbres provincianas. “Así surgió la totalidad del comienzo de un hecho y del final de otro. Esta manera de proceder es necesaria para el historiador de las costumbres: su misión consiste en reunir en una imagen única los hechos análogos; ¿acaso no está obligado a atenderse más al espíritu que a la letra de los acontecimientos?”

Incluso si Balzac no se hubiese llamado aquí historiador de las costumbres (no metafóricamente, sino en un sentido plenamente justificado), sería evidente que todas sus reflexiones son tan válidas para la novela histórica como para la novela de

actualidad. No hay motivo alguno para suponer que la estructura interna de los acontecimientos, el carácter necesariamente compenetrado de casualidades de los fenómenos particulares, quede suprimido por el mero hecho de pertenecer al pasado. Y el hecho de que estén presentes en memorias, crónicas, cartas, etc., gracias a los testimonios escritos, tampoco puede ofrecer la garantía de que la selección efectuada de esa manera haya conservado necesariamente lo esencial vinculado con precisamente aquellas casualidades que resultan imprescindibles para la vivificación poética de la esencia.

Cuanto más profundo y auténtico sea el conocimiento de un autor acerca de una determinada época, tanto mayor será la libertad con que se moverá en sus materiales, y tanto menos se sentirá dependiente de hechos particulares conservados por los testimonios tradicionales. La extraordinaria genialidad de Walter Scott radicaba justamente en haber encontrado para la novela una temática que había abierto el camino a este "libre movimiento en los materiales", mientras las tradiciones anteriores de sus llamados precursores habían coartado toda libertad de movimiento aun para un eventual talento poético verdadero. Claro está que persiste una especial dificultad en el tratamiento del material específicamente histórico. Todo escritor auténticamente original que plasma una nueva concepción acerca de un asunto cualquiera se ve obligado a luchar contra los prejuicios de sus lectores. Pero la imagen histórica de una conocida figura de la historia, tal como vive en el público, no tiene que ser forzosamente equivocada. Inclusive al aumentar el verdadero sentido histórico y los conocimientos históricos, esa imagen será cada vez más correcta. Sin embargo, también esa imagen correcta puede ser en ocasiones desfavorable para el objetivo que persigue el escritor al representar con fidelidad y autenticidad el espíritu de una época. Ya tendría que ser una casualidad muy feliz si todas las manifestaciones vitales conocidas y certificadas de un famoso personaje histórico respondiesen a los fines de la literatura. (Por amor de la sencillez se presupone que la imagen histórica es correcta y que la tendencia del dramaturgo o novelista que elabora la historia se dirige realmente a la verdad histórica.)

Se presentan aquí con frecuencia problemas insolubles. Hemos observado con cuánta libertad han transformado los grandes dramaturgos a conocidas personalidades de la historia sin que por eso se hicieran infieles a la historia en un sentido am-

plio. Balzac admira una y otra vez la sabiduría con que Walter Scott elude tales peligros, no sólo al convertir a los protagonistas de la historia en figuras secundarias de su trama, con lo cual se ajusta a las leyes internas de la novela histórica, sino al elegir además, dentro de lo posible, episodios desconocidos y eventualmente imaginados de la vida de sus personajes. Esta elusión no constituye un compromiso; pues la posibilidad de la radical transformación de una figura histórica bien conocida es más difícil en la novela que en el drama, por las razones que ya hemos estudiado. La mayor proximidad de la novela a la vida, el mayor acopio de detalles permite en medida mucho más restringida la elevación generalizadora de un personaje a lo típico de lo que puede hacerse en el drama.

Repetimos, pues, que la relación del escritor con la historia no es nada especial o aislado, sino que constituye un importante elemento de su relación con la realidad total y, particularmente, con la sociedad. Si consideramos todos los problemas que derivan en el drama y la novela de la relación que mantiene el poeta con la realidad histórica, no descubriremos un solo problema esencial que fuese exclusivo de la historia. Esto, por supuesto, no significa que esa relación se pueda identificar con la relación hacia la sociedad actual. Muy por el contrario, consiste en una complicada acción recíproca entre la relación del escritor con el presente y su relación con el pasado. Pero una más detallada investigación teórica e histórica de este problema revela que en esta acción recíproca lo decisivo es la relación del escritor con los problemas de su propia sociedad. Esto lo hemos podido observar tanto en el surgimiento de la novela histórica como en el curioso desarrollo irregular del drama histórico y de su teoría.

Estas observaciones se basan en un fundamento teórico mucho más amplio en que se presenta toda la cuestión de la posibilidad de conocer el pasado. Esta depende siempre del conocimiento del presente, de las tendencias que objetivamente han llevado a la situación actual y que el presente revela ya con toda claridad, y subjetivamente, la estructura social del presente, su nivel de desarrollo, el tipo de sus luchas de clase, etc., depende de cómo y por qué medida fomenta, obstaculiza o impide un conocimiento adecuado del desenvolvimiento anterior. Marx expresa lúcidamente el nexo objetivo aquí presente: "La anatomía del hombre es una clave para la anatomía del mono. Las indicaciones de algo superior en las especies animales in-

feriores, en cambio, sólo se pueden comprender si ya se conoce lo superior. La economía burguesa ofrece la clave para la Antigüedad, etc. Pero de ningún modo a la manera de los economistas que borran todas las diferencias históricas para ver sólo la burguesa en todas las formas sociales. Se puede entender el tributo, el diezmo, etc., si se conoce la renta sobre la tierra, pero no se deben identificar”.

Marx critica en estos comentarios acerbamente la modernización de la historia. En otros pasajes de sus obras muestra cómo tales ideas erróneas acerca del pasado han surgido con necesidad histórica de los problemas sociales del presente. O sea que al refutar las concepciones equivocadas sobre el pasado ofrece una nueva confirmación histórica de sus citadas ideas acerca de la marcha objetiva del conocimiento de la historia. Estas conexiones tienen capital importancia para nuestros problemas, pues hemos visto cuán alto desarrollo de la elaboración épica de los problemas sociales actuales y cuán profunda comprensión de esos problemas por parte del escritor fueron necesarios para que pudiera surgir una verdadera novela histórica.

Quien analice el desarrollo de la novela histórica sin mezquindades filológicas ni mecanicismos sociológicos descubrirá que su forma clásica procede de la gran novela de sociedad y que, enriquecida con la consciente contemplación histórica, desemboca nuevamente en la gran novela de sociedad. Por una parte, el desarrollo de la novela de sociedad hace posible la novela histórica, y por la otra es esta última la que eleva a la novela de sociedad al nivel de una auténtica historia del presente, a una historia de las costumbres, objetivo que ya había perseguido la novela del siglo XVIII en sus más grandes representantes. O sea que ni los más profundos problemas de la plasmación de la realidad ni las regularidades históricas del desarrollo del género permiten aquí una separación entre la novela histórica en sentido más estricto y los destinos de la novela en general. (El desarrollo del drama histórico es diferente, por los motivos que hemos señalado, pero tampoco es independiente de estas cuestiones fundamentales.) Así pues, la verdadera pregunta por el género independiente surge respecto de la novela histórica apenas cuando por algún motivo está ausente el vínculo justo y adecuado con el justo conocimiento del presente, es decir, cuando *todavía no* o cuando *ya no* existe. Ocurrir, pues, todo lo contrario de lo que se imaginan tantas personas modernas: la novela histórica se independiza como

género no por su especial fidelidad al pasado, sino cuando en un sentido amplio todavía no o ya no están presentes las condiciones objetivas o subjetivas de una fidelidad histórica. Entonces se lucubran cualesquiera complicados y muy metafísicos "criterios" para fundamentar teóricamente una separación tal. (El significado teórico y práctico de estos nexos sólo podrá esclarecerse, como es obvio, después de haber tratado la novela posterior a 1848. Será, pues, en capítulos posteriores donde ofreceremos un análisis detallado de estos problemas.)

Quien se interese seriamente por el problema marxista de los géneros literarios, quien reconozca un género sólo allí donde descubre un peculiar reflejo literario de hechos vitales peculiares, no podrá presentar un solo problema esencial que pudiese fundamentar la constitución de un género específico de la temática histórica en la novela. Naturalmente, hay aquí y allá y una y otra vez problemas especiales que surgen de la dedicación a la historia. Pero ninguna de estas cuestiones específicas tiene el peso —ni puede tenerlo— para fundar un género verdaderamente independiente de la literatura histórica.

LA NOVELA HISTORICA Y LA CRISIS  
DEL REALISMO BURGUES

La Revolución de 1848 significa para los países del centro y oeste de Europa una decisiva alteración en la agrupación de las clases y de su comportamiento frente a todas las cuestiones importantes de la vida social, de la perspectiva del desarrollo social. La batalla de junio del proletariado parisiense en el año 1848 representa un viraje de la historia en proporción internacional. No obstante el chartismo y los esporádicos levantamientos franceses en tiempos de la "monarquía burguesa", a pesar de la rebelión del gremio de los tejedores alemanes en 1844, es ahora cuando por primera vez se libra con el poder de las armas la batalla decisiva entre el proletariado y la burguesía; es la primera vez que el proletariado hace su aparición en el escenario de la historia universal como una masa armada y decidida a combatir hasta el final; y la burguesía lucha en estos días por vez primera por la sola conservación de su predominio económico y político. Basta seguir con detalle los acontecimientos alemanes del año 1848 para comprender el viraje que el levantamiento proletario en París y su fracaso significó para el desarrollo de la revolución burguesa en Alemania. Por supuesto que en los círculos de la clase burguesa alemana existían ya desde antes ciertas tendencias antidemocráticas y una propensión algo vaga a convertir las tendencias revolucionarias democrático-burguesas en un perezoso liberalismo de los compromisos con el régimen feudal absolutista. Y estas tendencias se manifestaron con mayor vigor después de esos días de marzo. En todo caso, la batalla de junio del proletariado parisiense produjo un importante cambio en la situación de la burguesía, una extraordinaria aceleración del proceso interno de diferenciación orientado hacia la transformación de la democracia revolucionaria en un liberalismo comprometido.

Este cambio se manifiesta en todos los aspectos de la ideología burguesa. Sería superficial y falso pensar que un rechazo tan profundo de anteriores objetivos políticos e ideales por parte de una clase pudiese dejar inmaculados los ámbitos de la ideología, el destino de la ciencia y del arte. Marx mostró en

diversas ocasiones y con detalle la significación de las luchas de clase entre burguesía y proletariado para la clásica ciencia social del desarrollo burgués, es decir, para la economía política. Y si en nuestros días se sigue atentamente el proceso de disolución de la filosofía hegeliana —en especial gracias a la nueva publicación de las obras que Marx y Engels escribieron antes de 1848—, se verá que los debates filosóficos de la diversas orientaciones y matices dentro del hegelianismo no fueron, en lo esencial, otra cosa que luchas de búsqueda propias de un periodo de preparación: el de la cercana Revolución democrático-burguesa de 1848. Sólo si se comprende este marco histórico se entenderá por qué la filosofía hegeliana, que a partir de mediados de la tercera década había dominado toda la vida del espíritu en la Alemania burguesa, desapareció “de repente” debido a sus propios objetivos democrático-revolucionarios iniciales. Hegel, que había sido la figura central de la vida intelectual alemana, cayó “repentinamente” en el olvido, convirtiéndose en “perro muerto”.

En su análisis de la Revolución de 1848, Marx habla con detenimiento de este cambio, de sus causas y consecuencias. Ofrece algunas formulaciones de extraordinaria altura en el resumen ideológico de este cambio y de su efecto sobre todos los campos de la actividad ideológica de la burguesía. “La burguesía —afirma Marx— percibió muy justamente que todas las armas que había desarrollado contra el feudalismo volvían sus puntas ahora contra ella misma, y que todos los medios de enseñanza que había producido se habían separado de ella. Se dio cuenta de que todas las llamadas libertades y organismos de progreso atacaban y amenazaban su dominio de clase tanto en su base social misma como en su ápice político, es decir, que se habían hecho *socialistas*”.

Aquí sólo podremos estudiar brevemente este cambio en lo que respecta a sus efectos en el sentido histórico, en la comprensión de la historia; sólo con respecto a esos aspectos, pues, que tienen importancia inmediata y decisiva para el problema que nos ocupa.

### I. *Transformaciones de la concepción de la historia después de la Revolución de 1848*

Tampoco aquí se trata, pues, como en las consideraciones introductorias a la presente obra, de un asunto interno de la his-



toria como ciencia, o sea que no hablaremos de la disputa de métodos entre eruditos, sino de la vivencia en masa de la propia historia, de la experiencia que viven los círculos más amplios de la sociedad burguesa, aun aquellos que no tienen el menor interés en la historia y que no tienen ni la más remota idea de que en la ciencia ha ocurrido una transformación. Del mismo modo, el despertar del sentido consciente para la historia ha ejercido su influencia en las vivencias e ideas de amplias masas sin que éstas hubiesen tenido que saber que su nuevo sentido para los nexos históricos de la vida produce en la ciencia de la historia a un Thierry, y en la filosofía a un Hegel, etc.

Es necesario subrayar esta naturaleza del nexo muy especialmente para que no se crea que la transformación sufrida por la ciencia de la historia tuviese que haber influido directamente en la práctica literaria de los escritores que producen novelas históricas cuando se habla respecto de ellos de un cambio en la concepción histórica. Por supuesto que existe esa influencia. Flaubert, por ejemplo, conoció a Taine, a Renan y otros no sólo por sus obras, sino personalmente. La influencia de Jakob Burckhardt en Conrad Ferdinand Meyer es bien conocida; la influencia muy directa de la concepción histórica de Nietzsche en muchos escritores es quizá aún más palpable, etc. Mas lo importante no es esta influencia filológicamente demostrable, sino la *comunidad de las tendencias de reacción ante la realidad*, que hace surgir contenidos y formas análogos de la conciencia histórica en la ciencia de la historia y en la literatura. Estas tendencias arraigan en la ya mencionada transformación que sufrió la vida total, política y espiritual, de la clase burguesa. Si algunos historiadores o filósofos llegan a tener una gran influencia en estas cuestiones, de hecho esta influencia no debe considerarse como una causa primaria, sino como una consecuencia de las nuevas tendencias ideológicas provocadas por el desarrollo histórico-social, tanto en los escritores como en los lectores. Así pues, si en los párrafos siguientes hacemos referencia a algunos ideólogos sobresalientes de esta nueva relación con la historia, los tomamos como representantes de corrientes sociales generales, justamente formuladas por ellos con máxima eficacia literaria.

Sin embargo, debemos avanzar aun otro comentario preliminar. En el periodo anterior a 1848, la burguesía había sido también en el aspecto ideológico guía de la evolución social. El nuevo tipo de defensa histórica del progreso señala la am-

plia vía del desarrollo ideológico total de este periodo. La concepción histórica del proletariado se desarrolló en este terreno por un desenvolvimiento, crítico y lleno de luchas, de la última gran etapa de la ideología burguesa, naturalmente venciendo sus propios límites. Cuando algún precursor importante del socialismo no adoptó estas ideas, era —en este sentido— místico o reaccionario. Esto cambia con toda energía después del viraje que produjo el año 1848.

La separación de todo pueblo en “dos naciones” se realizó también en el campo ideológico, al menos como tendencia. Las luchas de clase de la primera mitad del siglo XIX condujeron ya en vísperas de la Revolución del 48 a una formulación científica del marxismo. Este contiene todas las ideas progresistas de la historia en el triple sentido hegeliano: no sólo las critica y destruye, sino que las conserva y las eleva a un nivel superior.

No contradice el hecho fundamental de las “dos naciones” el que también en este periodo encontremos fuertes influencias de la ideología burguesa general en el movimiento obrero y en las corrientes democráticas afines a él. El movimiento obrero no se desarrolla en el vacío, sino que está rodeado de todas las ideologías decadentes de la burguesía en su ocaso, y la “misión histórica” del oportunismo en el movimiento obrero consiste precisamente en “mediar”, en compensar la abrupta separación en una línea burguesa. Todas estas complicadas acciones recíprocas no deben, sin embargo, oscurecer el hecho fundamental de que las ideologías burguesas aquí analizadas no son ya las ideologías rectoras de toda la época, sino que son justamente ideologías de clase en un sentido mucho más estricto.

El problema central en que se expresa el cambio de posición frente a la historia es el del *progreso*. Hemos visto que los poetas y pensadores más importantes del periodo que antecedió a la Revolución de 1848 justamente dieron el paso más importante hacia adelante en la formulación histórica de la idea de progreso: llegaron a formular un concepto de la contradictoriedad del progreso humano, aunque ese concepto haya sido sólo relativamente correcto y nunca completo. Debido a que los acontecimientos de la lucha de clases habían mostrado a los ideólogos de la burguesía la amenazadora perspectiva del futuro de su sociedad, de su clase, por fuerza tuvo que desaparecer el despreocupado afán de investigar con que se habían revelado y expresado las contradicciones del progreso. Es en los opositores inteligentes a la idea del progreso durante el periodo an-

terior a 1848 donde mejor puede estudiarse la estrecha relación que prevalece entre el progreso y la perspectiva del futuro de la sociedad burguesa. Estos opositores manifestaron todavía sin inhibición alguna sus ideas, ya que los peligros sociales a que aludían y que determinaban sus razonamientos no habían tenido todavía la amenazante actualidad que hubiese podido provocar falseamientos apologéticos. Así por ejemplo, en los años treinta aún escribe el romántico reaccionario Théophile Gautier acerca de estas cuestiones. Se mofa de toda idea de progreso declarándola como plana y tonta; ironiza con ello las utopías de Fourier, pero añade: el progreso es posible sólo de esta manera; todo lo demás no es más que un amargo sarcasmo, una payasada sin espíritu, "el Phalanstère es realmente un progreso frente a la abadía de Thelème . . ."

En estas circunstancias, la idea del progreso atraviesa un desarrollo retrógrado. La economía clásica, que en su tiempo había expresado osadamente ciertas contradicciones de la economía capitalista, se convierte en el armonismo atildado y mentiroso de la economía vulgarizada. La caída de la filosofía hegeliana en Alemania implica la desaparición de la idea de la contradictoriedad del progreso. En la medida en que sigue dominando una ideología del progreso —y durante un largo tiempo sigue siendo la ideología rectora de la burguesía liberal—, se elimina en ella todo elemento de contradicción; surge el concepto de la historia como evolución llana y recta. En proporciones europeas y durante un largo periodo es ésta la idea central predominante de la nueva ciencia llamada sociología, que ocupa el lugar de los intentos por resolver dialécticamente las contradicciones del progreso histórico.

Este cambio está sin duda ligado también a un abandono del inextricable idealismo de la filosofía hegeliana, y en ciertos aspectos ligado asimismo a un regreso a la ideología de la Ilustración e inclusive el materialismo mecanicista. (Así sucedió en la Alemania de los años cincuenta y sesenta.) Pero lo que llega aquí a nueva vida son las tendencias más débiles y ahistóricas de la Ilustración, para no hablar de la necesidad con que ciertos razonamientos que a mediados del siglo XVIII habían contenido gérmenes sin desarrollar de la concepción correcta tienen que ser irremediamente obstáculos para la adecuada captación científica de la historia al presentarse renovados de esta manera.

Permítasenos ilustrar lo anterior mediante dos ejemplos que

tienen máxima significación para la concepción de la historia en este periodo. Fue sin duda un progreso grande e importante el que los ilustrados del siglo XVIII dejaran de investigar las condiciones naturales de la evolución social para intentar la aplicación inmediata de las categorías y de los resultados de las ciencias naturales al conocimiento de la sociedad. Sin duda se cometieron muchos errores y se produjeron ideas ahistóricas, mas para la lucha contra la tradicional concepción teológica de la historia este paso constituyó un notable progreso. Algo muy distinto sucede en la segunda mitad del siglo XIX. Si ahora los historiadores y sociólogos tratan por ejemplo de convertir el darwinismo directamente en el fundamento del conocimiento del desarrollo histórico, lo único que pueden provocar con ello es una tergiversación y distorsión de las conexiones históricas. El darwinismo así transformado en frase abstracta dio como fruto medular sociológico, en casi todos sus aspectos, al viejo reaccionario Malthus, y en el curso del desarrollo posterior, la aplicación del darwinismo a la historia como mera frase se convierte en simple apologética del brutal dominio del capital. La competencia capitalista sufre un meteorismo metafísico y místico deshistorizador como consecuencia de la "ley eterna" de la lucha por la existencia. La filosofía de Nietzsche, que combina la competencia deportiva griega, el *agon*, con el darwinismo, hasta forjar una mitología, constituye el ejemplo más eficaz de una tal concepción de la historia.

El otro ejemplo, no menos significativo, es el de la raza. Sabido es que el problema racial desempeña un importante papel tanto en las reflexiones históricas de la Ilustración como muy especialmente en las obras de historia de Thierry y su escuela. Si Taine coloca en el núcleo de su sociología la idea racial (para no hablar siquiera de reaccionarios tan declarados como Gobineau), a primera vista podría parecer que no es sino una continuación de esas tendencias. Pero es una falsa apariencia, pues el problema racial fue para Thierry una idea no acabada de su concepción central de la historia como historia de luchas sociales. La oposición entre sajones y normandos en Inglaterra, entre galos y francos en Francia, no es más que una transición hacia el análisis de las luchas de clase entre el naciente "tercer estado" y la nobleza en la historia de la Edad Media y de los tiempos modernos. Thierry aún no logró descifrar el complicado embrollo de oposiciones nacionales y de clase durante el primer periodo de la forma-

ción de los pueblos modernos, pero su teoría de la lucha entre las razas representó el primer paso hacia una historia coherente y científica del progreso. La tendencia en Taine es enteramente opuesta. Cubriéndose bajo una terminología pseudocientífica, inicia una mitificación ahistórica, antihistórica, de la raza. Esta tendencia conduce a una supresión reaccionaria de la historia, a su disolución en un sistema ahistórico de "leyes" sociológicas y a una filosofía de la historia mitificada en su esencia igualmente ahistórica.

Desde luego, no nos es posible enumerar, ni siquiera someramente, las diversas corrientes, con frecuencia antagónicas, de la idea de la historia en que ejerció su influencia esta disolución del historicismo del primer periodo. En parte, este desarrollo se efectúa por la vía de una franca negación de la historia. Remitimos sólo a la filosofía de Schopenhauer, que precisamente en este periodo desplazó en Alemania la doctrina de Hegel, iniciando su marcha victoriosa a través de toda Europa. Pero esta negación decidida y abstracta de toda historia no podía mantener por mucho tiempo su posición predominante. Junto a ella surgieron otras tendencias cuyo fin era estabilizar el antihistoricismo en una forma histórica. También la concepción de la historia de Ranke se elaboró antes de 1848, al igual que la filosofía de Schopenhauer. Mas no logró afirmarse como tendencia importante y directriz sino hasta después de la derrota de la revolución burguesa. Esta concepción aparece al lado de la pretensión del historicismo auténtico y combate la filosofía hegeliana por su carácter constructivo. Y si analizamos el verdadero meollo de la polémica, veremos que Ranke y sus prosélitos niegan la idea de un proceso progresivo de la humanidad que se va imponiendo a través de continuas contradicciones. Según esta tendencia, la historia carece de dirección en su desarrollo, de auges y decadencias: "Todas las épocas de la historia son igualmente inmediatas ante Dios". Así pues, hay un movimiento eterno, pero sin orientación definida: la historia es una recopilación y descripción de los hechos interesantes del pasado.

Al ir imperando la idea de que la historia no es meramente una prehistoria de nuestro presente, o si lo es, entonces sólo de un modo directo, evolucionista, pierde su interés vital el esfuerzo del historicismo del periodo anterior por captar las etapas del proceso histórico en su verdadera singularidad, tal como de hecho habían sido. Cuando no se representa exclusivamente

la "singularidad única" del acontecer pasado, la historia es *modernizada*. Esto significa que los historiadores parten de la convicción de que la estructura fundamental del pasado fue idéntica a la moderna en sus aspectos económico e ideológico. Para comprender el presente, pues, habría que atribuir a las personas y grupos humanos del pasado simplemente las ideas, los sentimientos y los motivos de la gente contemporánea a nosotros. De esta manera se producen teorías históricas como las de Mommsen, Pöhlmann, etc. En supuestos semejantes descansan las teorías de Riegl y de sus continuadores acerca de la historia del arte, si bien parten de puntos diferentes. Con esto, la historia se disuelve en una colección de curiosidades y excentricidades. Si un historiador rechaza la aplicación decidida de estos métodos, tiene que contentarse con una simple descripción de esas curiosidades: no pasa de ser un mero narrador de anécdotas históricas. Y si, por el contrario, lleva a cabo esa modernización, la historia se convierte con mayor razón todavía en una colección de datos curiosos. Pues si en la historia antigua realmente hubiese habido capitalismo y socialismo en el sentido moderno, la conducta de los explotadores de la Antigüedad, y la de los explotados, sería lo más curioso, excéntrico y anecdótico que pudiese uno imaginar.

Esta tendencia a la modernización y, en íntima relación con ella, a la mistificación de la historia, que vivió sus momentos culminantes en la época imperialista en doctrinas tales como la de Spengler, mantiene un estrecho vínculo con el viraje filosófico de la ideología burguesa posterior a 1848. Tanto el idealismo objetivo de Hegel como la práctica de los grandes historiadores de su tiempo estuvieron profundamente compenetrados de la convicción de que la realidad objetiva, y con ella la historia, podía ser conocida. Los más notables representantes de este periodo se enfrentaron a la historia con un materialismo inconsciente y, por tanto, incompletamente realizado, es decir, intentaron descubrir las fuerzas motrices reales de la historia en su eficiencia objetiva y describir a partir de allí la historia. Esto deja de hacerse ya en todos los campos. La economía burguesa vulgarizada pierde toda posibilidad de ser un medio auxiliar de la historia: ella misma se transforma en el curso de este desarrollo en un análisis de las ideas económicas y no de los hechos objetivos de la producción (teoría de las utilidades marginales). La nueva ciencia de la sociología presenta metodológicamente un único rasgo original, a saber, el

separar de la economía e independizar el conocimiento de las "leyes" del acontecer social. La filosofía, que de diversos modos sufre un cambio hacia el idealismo subjetivo, considera en medida creciente que el único método científico consiste en tomar como punto de partida los "hechos de la conciencia". Con ello, la modernización de la historia obtiene una amplia base filosófica. Tal parece que la aplicación de nuestra manera de representarnos el mundo, o sea el partir de nuestras representaciones, constituye la única posibilidad de "comprender" el pasado.

Todas estas tendencias, que hemos observado principalmente en las direcciones que descansaban en mayor o menor medida en el terreno del reconocimiento del progreso, se manifiestan en forma mucho más exagerada en los continuadores de la crítica romántica al capitalismo. La crítica de la división del trabajo, de la falta de cultura del capitalismo, etc., entra cada vez más al servicio de las clases más reaccionarias, de las alas más reaccionarias de las clases dominantes. Ya en el año 1850 ofrecen Marx y Engels una interesante crítica de este viraje centrandó su atención en dos sobresalientes representantes del período inmediatamente anterior a 1848. Muestran cómo, por un lado, Guizot elimina todas las adquisiciones de la escuela francesa de historiadores por temor a la revolución proletaria; cómo un vulgar evolucionismo anula todas las diferencias de desarrollo concretas y los problemas del desenvolvimiento de la historia inglesa y francesa. Y por el otro revelan, al reseñar las obras más recientes de Carlyle, que la crítica al capitalismo que hacía este autor, entretejiéndola con elementos revolucionarios, se ha convertido en una ideología de la más abierta y brutal reacción.

La evolución posterior mostró claramente cuánta razón había tenido Marx con su análisis. Mientras que antes la crítica romántica al capitalismo, no obstante toda su reaccionaria glorificación de la Edad Media, había sido en buena parte una protesta democrática y a veces hasta rebelde contra el dominio oligárquico de los magnates capitalistas (por ejemplo en Cobbett y en el propio Carlyle), ahora iba enfilando cada vez más hacia una abierta hostilidad contra la democracia para combatir con creciente ahínco los elementos democráticos presentes en el capitalismo y aun en el imperialismo. La lucha contra la incultura del capitalismo se transforma en una lucha contra la democracia, contra la "masificación", y en favor de una nue-

va dictadura reaccionaria de los “fuertes”, de la *élite*, etc. Basta con recordar sociólogos como Pareto o Michels. El antidemocratismo de este desarrollo hace surgir tanto filosófica como psicológicamente una nueva ciencia cuya única finalidad radica en desenmascarar “científicamente” y de antemano como insensata, irracional y absurda toda acción de las masas (Nietzsche, Le Bon, etc.).

En cuanto al desarrollo de la literatura, adquirieron especial importancia durante esta crisis de transición las ideas de Taine, Burckhardt y Nietzsche. Elegimos sólo algunos momentos de la metodología histórica y de la concepción de la historia de Burckhardt, justo los necesarios para ilustrar desde un punto de vista cosmovisual las tendencias que aparecen en la literatura. No haremos referencia a los elementos de su concepción que hemos incluido ya en nuestra caracterización general, como lo fue el de la negación del progreso; esto puede darse por ya conocido por parte del lector.

Burckhardt parte consciente y decididamente de una concepción subjetiva de la historia. “De ningún modo será posible evitar una gran arbitrariedad subjetiva en la selección de los objetos. Somos ‘acientíficos’”. Según Burckhardt hay hechos desnudos que conocemos por la tradición y a los que sólo podemos llegar mediante la fuerza vivificante de nuestra propia subjetividad. En esta vivificación de la historia desempeñan una importante función las anécdotas históricas. Son “una historia imaginada que nos hace saber lo que se pensaba que los hombres eran capaces de hacer y lo que es característico de ellos”. (El lector seguramente recordará, al leer estas palabras, la declaración programática del romántico Vigny.)

La principal consecuencia de esta concepción histórica consiste en que los grandes personajes de la historia son arrancados y aislados del curso regular de la misma para convertirlos en figuras de mito. Burckhardt expresa en varias ocasiones esta idea con palabras tajantes: “La grandeza es aquello que *nosotros no somos*. . . La verdadera grandeza es un *misterio* y obra mágicamente”, etc. Esta teoría de Burckhardt alcanzó una extraordinaria difusión y popularidad gracias a sus grandes obras históricas, particularmente la del Renacimiento. Su actitud es un efecto natural y lógico del abandono de la teoría del progreso que había caracterizado al periodo anterior.

Cierto que el propio Burckhardt no es todavía un simple apologeta de la magnificencia del “hombre fuerte” capitalista. Por



el contrario, se ve desgarrado por las más profundas dudas respecto al presente y se encuentra sumido en una ininterrumpida escisión interna. Esta característica desavenencia de Burckhardt consigo mismo expresa a la vez una tendencia general de su época. Burckhardt estudia a los grandes hombres de la historia que glorifica en sus escritos con una mezcla de admiración y terror. El hombre violento del Renacimiento se ha convertido gracias a él en el modelo ideal de un capitalismo “pleno de cultura” que ha logrado vencer cualquier tipo de democracia. Pero él mismo se enfrenta a estos personajes, que reúnen “la más profunda depravación con la más noble armonía”, con un sentimiento que “oscila entre la admiración y el escalofrío”.

Con esto, la idea de la historia se ve arrastrada a un subjetivismo doble y contradictorio que en su desacuerdo ofrece la ilusión de una especie de dialéctica, pero que en realidad no es más que el reflejo de la desunión en el punto de vista del espectador sin que tenga nada que ver con la historia misma. Pues las figuras de la historia se separan de las verdaderas fuerzas impulsoras de cada época, y sus hazañas —ahora incomprensibles por esa separación— se elevan justamente por esa incomprensibilidad a una pompa decorativa. Esta plasmación decorativa adquiere aún mayores proporciones por ocupar con todo énfasis el punto central de la exposición los rasgos brutales y excesivos de la historia.

Y después de haber surgido una figura con esos rasgos, “más allá del bien y del mal”, el historiador Burckhardt inicia su análisis con una medida moderna del enjuiciamiento moral, con la refinada ética de los intelectuales del capitalismo decadente, una ética que se halla muy lejana de la vida misma. E inclusive llega a transferir a los tiempos pasados los conflictos que surgen para él mismo durante su análisis. La aparente dialéctica de moral y belleza que se produce de este modo no constituye, pues, una contradicción interna del asunto mismo, sino un mero reflejo de la incapacidad de un tal subjetivismo para captar la realidad histórica unitariamente en su movimiento.

Estas ideas, que en Burckhardt apenas se manifiestan como brote, florecen en Nietzsche hasta formar un sistema. También en este caso podremos señalar sólo unos pocos momentos que resultan decisivos en el estudio de nuestro problema. El extraordinario efecto de Nietzsche se debe en buena medida a que defiende con la máxima y más osada seriedad el agnosticismo y subjetivismo de su época. Declara franca y claramente que

“no es posible vivir con la verdad”. Y así, explica que la esencia del arte es “un *aderezo* de las cosas interesado en grado máximo, interesado *sin escrúpulos*, una falsificación esencial, una exclusión del sentido *objetivo* que sólo establece y conoce... Es el placer por el *avasallamiento mediante la introducción de un sentido*”.

Todo esto forma ya parte de la filosofía de la mentira como necesaria reacción del hombre viviente a la realidad. En relación a la historia, esto se expresa en Nietzsche quizá hasta con mayor energía. Combate el academismo de la historiografía, el aislamiento de la ciencia histórica respecto de la vida. Pero el vínculo que establece entre la ciencia de la historia y la vida es el de la consciente tergiversación de la historia, en particular eliminando con toda conciencia los hechos desagradables, desfavorables “para la vida”. En este deseo de Nietzsche por relacionar la historia con la vida, apela al siguiente hecho de la vida: “A toda acción corresponde un olvido”.

Esto constituye ya una cínica filosofía de la apologética. Nietzsche expresa aquí abiertamente, sin pudor alguno, aquello que los historiadores universitarios que se encuentran al servicio de la burguesía ocultan tímidamente, escondiéndose cobardemente tras la máscara de una objetividad. En Nietzsche aparece como una “profunda”, “eterna” verdad “biológica” de la vida lo que constituía una necesidad histórica para la burguesía de su tiempo, a saber, el falsificar los hechos históricos, el eliminar en proporción creciente elementos de los hechos históricos.

Para el desarrollo ideológico de todo este periodo viene a ser muy característico el modo en que Nietzsche expone esta fundamentación filosófica de la falsificación apologética de la historia. Conviene que la citemos literalmente: “Lo que una naturaleza tal no logra domeñar, sabe olvidarlo; ya no está allí, el horizonte es concluso y total, y nada es capaz de recordar que todavía más allá del mismo ser humano hay pasiones, doctrinas, finalidades. Y esto es una ley general; un ser viviente sólo puede ser sano, fuerte y fértil dentro de un horizonte; si es incapaz de trazar un horizonte en torno suyo, y por otra parte demasiado egoísta para incluir dentro de una mirada ajena la mirada propia, se dirigirá desfalleciente o con prisa exagerada hacia su prematura decadencia”.

Es ésta quizá la primera vez que se expone hasta sus últimas consecuencias la filosofía del solipsismo histórico. La teoría misma, por supuesto, existe ya en las doctrinas culturales y

raciales de la sociología precedente y coetánea. Pero es Nietzsche quien la generaliza primero en una forma tan cínica. Significa tanto como que cualquiera, sea individuo, raza o nación, sólo puede tener vivencias de sí mismo. La historia existe sólo como imagen reflejada de este yo, sólo como aquello que se ajusta a las necesidades vitales específicas de ese yo. La historia es un caos que en sí mismo no nos interesa en lo más mínimo, y en el que cada quien transfiere un "sentido" adecuado a sus necesidades.

Consecuente consigo mismo, Nietzsche clasifica en este escrito de juventud la posibilidad de aproximarse a la historia como un método monumental, anticuado y crítico. Estos tres aspectos están determinados "biológicamente" de la misma manera, es decir, ninguno de ellos tiene por objetivo el conocimiento de la realidad objetiva, sino meramente la adecuación y agrupación de los hechos históricos convenientes a las necesidades vitales de un tipo determinado. (Tenemos aquí el esquema de la concepción ahistórica de sociedad e historia que imperó durante toda una época: el esquema de Nietzsche corresponde tanto al procedimiento de Spengler o al de la "sociología del saber" como a la sociología vulgar menchevique.)

Sería superfluo hablar demasiado de las diferentes formas en que se desarrolló este subjetivismo frente a la historia. Hemos ilustrado esta cuestión sirviéndonos de Burckhardt y de Nietzsche como representantes de amplias corrientes. Sólo como ejemplo concluyente queremos referirnos brevemente a la concepción histórica de Croce, para mostrar con claridad que esta tendencia subsiste con el mismo vigor a lo largo de todo este periodo, y que las llamadas tendencias hacia el idealismo objetivo (Croce es neohegeliano) nada alteran en esta orientación general. "Toda historia verdadera es historia del presente" —afirma Croce. Esto no debe entenderse como una vinculación de la historia con los problemas objetivos del presente, no como una teoría por la que el presente sólo se puede entender en su naturaleza objetiva mediante su prehistoria. En modo alguno; también para Croce la historia es algo subjetivo, una vivencia. Explicita su tesis en estos términos: cita algunos ejemplos procedentes de la temática de la historiografía y declara: "En este instante, ninguno de esos temas me mueve, y por eso esas historias no constituyen en este momento Historia para mí, sino, cuando más, títulos de alguna obra de historia. Son Historia —o lo serán— para quienes las han pensado o las pensarán, y para mí lo han

sido cuando las pensé y las elaboré de acuerdo con mis necesidades espirituales, y volverán a serlo cuando las vuelva a pensar". Bastaría con transformar esta teoría histórica en versos para tener un poema de Hofmannsthal o de Henri de Régnier.

En todas estas teorías observamos el enérgico esfuerzo de los ideólogos de esta época por rehuir con la mirada los verdaderos hechos y las verdaderas tendencias del desarrollo de la historia, por no considerarlos, y por encontrar al propio tiempo para esta actitud una explicación convincente y moderna extraída de la "eterna esencia de la vida". La historia como proceso total ha desaparecido, y en su lugar queda sólo un caos ordenable a discreción. El historiador se enfrenta a este caos con conscientes puntos de vista subjetivos. Únicamente los grandes personajes de la historia representan puntos firmes en este caos, hombres que salvan de su aniquilamiento una y otra vez, de manera misteriosa, a la humanidad. Y la comicidad (en el mejor de los casos, la tragicomicidad) de esta situación se puede calcular en sus justas proporciones apenas cuando se miran un poco más de cerca los verdaderos "salvadores" históricos de este periodo: Napoleón III y Bismarck. Burckhardt y Nietzsche fueron en lo personal demasiado inteligentes y tenían demasiado buen gusto para admirar ciegamente a estos "grandes" de su época como verdaderas figuras grandiosas, a diferencia de la gran masa constituida por la clase de quienes eran representantes. Pero en relación con los grandes hombres en general mantienen sin embargo el mismo vínculo que el filisteo parisiense con su "Badinguet" y que el pequeño-burgués alemán con su "canciller de hierro". La superioridad espiritual de Burckhardt y de Nietzsche se reduce a que, insatisfechos con el Bismarck verdadero, se imaginan para uso propio Bismarcks mayores y ante todo estéticamente más refinados a partir de la historia convertida en mito.

Pues las categorías político-históricas con cuya ayuda realizan esas construcciones (poder abstracto, "política real", etc.), muestran la impronta de las hazañas efectuadas por los personajes históricos seudograndes de su época. Y el hecho de que Burckhardt proponga una y otra vez restricciones moralizadoras, de que a sus ojos todo poder sea malo en sí, nada esencial altera en los principios fundamentales de su postura, según hemos visto; a decir verdad, sólo agranda sus contradicciones y las acerca a la común opinión pequeño-burguesa del "por un lado"

y “por el otro lado”, por encima de la cual en general se eleva a un nivel intelectual infinitamente superior.

¿Qué puede extraer el arte de un pasado así concebido? Este pasado se presenta, aun más que el presente, como un gigantesco caos multicolor. Nada está unido objetiva y orgánicamente con la esencia objetiva del presente, pero precisamente por ello puede la libre subjetividad atar cabos donde y como se le antoje. Y puesto que la historia quedó despojada en pensamientos de su verdadera grandeza interior, de la dialéctica de su contradictoria evolución, la única grandeza que pueden considerar los artistas de esta época es pintoresca, decorativa. La historia se convierte en una colección de anécdotas exóticas. Y pasan entonces a primer plano los rasgos salvajes, sensuales, aun bestiales, también aquí en estrecha relación con la pérdida de la comprensión de los nexos verdaderamente históricos. Al igual que en cualquiera de las artes de este periodo que reproducen el presente, con esa pérdida de la comprensión de los grandes problemas contemporáneos aparece también en la plasmación de la historia, según veremos, una brutalidad disfrazada de misticismo biológico siempre que se representan procesos corporales (así en Zola si lo comparamos con Balzac y Stendhal).

Tiene interés escuchar desde este punto de vista los juicios que emitieron los principales críticos de esta época con respecto al tipo clásico de la novela histórica. Taine, quien en su historia de la literatura inglesa describe el mundo de Shakespeare como un manicomio fascinante repleto de ingeniosos y apasionados locos, reprocha en Scott ante todo la ausencia de toda brutalidad. “Walter Scott se estanca en el umbral del alma y en el vestíbulo de la historia; del Renacimiento y de la Edad Media elige sólo lo amable y agradable, diluye el lenguaje sencillo, la sensualidad desatada, el salvajismo bestial; no plasma el crudo heroísmo medieval ni su salvajismo animal”. Su discípulo Georg Brandes se atiene fielmente a las palabras del maestro. Walter Scott, afirma, “representó los tiempos antiguos debilitando tanto sus elementos brutales que la verdad histórica llega a sufrir considerablemente”. Esta idea determina el juicio de la literatura más progresista de esta época sobre el periodo clásico de la novela histórica. A Zola le parece ser un capricho incomprendible de Balzac el que se hubiese ocupado tan detenidamente de Scott. Brandes resume su juicio en el sentido de que las obras de Scott se deslizan de las manos de las personas cultas; son leídas “sólo por quienes piden una lectura de entre-

tenimiento, o son conservadas y encuadradas por los eruditos para servir de obsequio a sus hijos e hijas, sobrinos y sobrinas con motivo de un cumpleaños o de una primera comunión”.

Y no obstante la necesaria desvinculación del periodo clásico no demasiado lejano de la novela histórica, son los propios escritores quienes representan todavía el auge literario de este periodo. Su concepción de la historia es, a pesar de toda arbitrariedad subjetiva, una honrada protesta contra la fealdad, contra la abyecta mezquindad del presente capitalista. Por una protesta romántica se estiliza e idealiza el pasado hasta convertirlo en una época de magnífica barbarie. (En párrafos siguientes nos ocuparemos muy detenidamente de la obra principal de esta corriente, la *Salambó* de Flaubert.)

Por problemática que sea toda esta corriente literaria, sin duda se halla en un nivel infinitamente superior al de las tediosas novelas históricas que defienden el presente, que defienden esa “política realista” que condujo a la vergonzosa capitulación de la burguesía alemana frente a la “monarquía bonapartista” de los Hohenzollern y de Bismarck. Y puesto que en esta obra sólo analizamos los tipos del desarrollo literario verdaderamente significativos para la literatura universal, debe bastarnos señalar meramente el mejor producto novelístico de esta orientación, a saber, *Los antepasados (Die Ahnen)* de Gustav Freytag.

Esta literatura muestra en su contenido todavía cierto valor, aunque el contenido constituya sin duda un compromiso liberal. Pero la separación tajante entre presente e historia crea una novela histórica en que el exotismo huero y anticuado o también aventurero, emocionante y mítico de una temática arbitraria y carente de todo nexo se rebaja a una mera literatura de entretenimiento. Aldous Huxley se mofa ingeniosamente de este “encanto de la historia” que colma las obras históricas de diversión desde Ebers hasta Maurois. Afirma que entre las “personas cultas”, la historia viene a ser una especie de recuerdo de familia, de conversación de familia. “Todas las figuras en cierta medida pintorescas de la historia son nuestros tíos instructivos, nuestras tías instructivas”, y si no se las conoce se está excluido de la comunidad, no se pertenece a la “familia”.

Pero en la historia, y también en la historia de la literatura, estos recuerdos de familia tienen una vida muy breve. Surge una temática exótica, hunde a las personas cultas durante uno o dos años en un extático entusiasmo, y cinco años después, toda esa moda queda olvidada, y diez años más tarde son sólo

algunos aplicados filólogos quienes recuerdan que hubo en algún tiempo un muy famoso escritor de novelas históricas que se llamó Felix Dahn. Para las cuestiones que aquí nos interesan podemos muy bien dejar de lado estas tumbas colectivas de antiguas celebridades.

## II. *Privatización, modernización y exotismo*

La *Salambó* de Flaubert es la gran obra representativa de esta nueva etapa en el desarrollo de la novela histórica. Reúne todas las altas cualidades artísticas del estilo flaubertiano. Podríamos decir que, vista estilísticamente, constituye el paradigma de los afanes artísticos de Flaubert; y por ello esta significativa novela muestra con mucha mayor claridad que todos los productos de los escritores mediocres o malos de esta época, las contradicciones sin resolver, la insuperable problemática interna de la nueva novela histórica.

Flaubert formuló programáticamente sus intenciones respecto a estas cuestiones. Afirma que piensa aplicar a la Antigüedad el procedimiento, el método de la novela moderna. Y esta intención programática ha sido plenamente aceptada por los más importantes representantes de la nueva orientación naturalista. La crítica que hace Zola de esta novela es, en lo esencial, una elaboración de este comentario de Flaubert. Ciertamente que Zola considera como defectos ciertos detalles, pero le parece que Flaubert aplicó de manera justa los métodos del nuevo realismo a la materia histórica.

Aparentemente, la *Salambó* no gozó del mismo extraordinario éxito de *Madame Bovary*. Sin embargo, no puede negarse el considerable eco que encontró esta obra. El principal crítico francés de esos días, Sainte-Beuve, dedicó a esta novela toda una serie de artículos críticos. El propio Flaubert atribuyó tal importancia a esta crítica que en una carta que dirigió posteriormente a Sainte-Beuve responde detalladamente a cada una de las objeciones que le había hecho su crítico. Esta controversia ilumina los nuevos problemas surgidos durante esta fase del desarrollo de la novela histórica en tal forma que consideramos necesario dedicar alguna atención a los argumentos fundamentales de la polémica.

La posición crítica básica de Sainte-Beuve se caracteriza por un rechazo, no obstante el indudable respeto que le tiene a la personalidad literaria de Flaubert. Este rechazo tiene interés

para nosotros porque el propio crítico se coloca en diversos aspectos en una posición cosmovisual y literaria similar a la del mismo Flaubert rechazado. Sólo que Sainte-Beuve, de mayor edad que Flaubert, guarda aún ciertos vínculos con las tradiciones del periodo anterior, y ante todo en las cuestiones artísticas tiende más a la versatilidad y al compromiso que Flaubert, quien siguió su camino de manera consecuente con la radical ausencia de todo escrúpulo que caracteriza a un sobresaliente escritor profundamente convencido de lo que hacía. La crítica de Sainte-Beuve no es, por lo tanto, un rechazo del estilo creador de Flaubert desde el punto de vista del periodo representado por Walter Scott a Balzac, según veremos más adelante. El propio Sainte-Beuve más bien defendió y hasta llevó a la práctica ya en este periodo una serie de convicciones artísticas que en buena medida guardan un estrecho nexo con las de Flaubert y se oponen tajantemente por ejemplo a las de un Balzac.

Flaubert percibió muy claramente este parentesco entre sus propias ideas fundamentales y las de su crítico. Por eso en su carta a Sainte-Beuve, el autor de *Port-Royal*, dirige este *argumentum ad hominem* contra su crítico: “Una última pregunta, maestro, una pregunta desagradable: ¿por qué Shahabarim le parece casi cómico y en cambio sus propios ‘hombrecillos’ (*bons-hommes*) de Port-Royal tan serios? Para mí, el señor Singlin es una triste figura junto a mi elefante. . . Y justamente porque esas figuras de Port-Royal me son tan extrañas admiro el talento de usted para hacérmelas comprensibles, pues estoy convencido de Port-Royal y mis deseos de vivir allí son menores que los de vivir en Cartago. También Port-Royal era exclusivo, poco natural, forzado, un trozo arrancado de la realidad, y sin embargo verdadero. ¿Por qué no quiere usted que existan dos verdades, dos excesos contrapuestos, dos monstruosidades diferentes?”

Es interesante enfrentar a esta alabanza de Flaubert a Sainte-Beuve el juicio enteramente negativo de Balzac sobre *Port-Royal*. Pues Balzac y Flaubert mantienen una postura muy semejante respecto a su juicio acerca del mundo representado por Sainte-Beuve con pretensiones artísticas. Ambos observan la separación de la vida, lo excéntrico, lo superficial de la representación histórica de Sainte-Beuve. Pero Balzac se opone apasionadamente a una tal concepción de la historia, mientras que Flaubert la examina con una curiosidad y un interés escép-



ticos. De ningún modo se trata aquí de una mera cortesía de Flaubert para con el famoso crítico. Sus reseñas epistolares de, digamos, las representaciones históricas de los hermanos Goncourt en el siglo XVIII, en que estas tendencias de Sainte-Beuve se manifiestan con una exageración extrema, muestran claramente la honradez de sus comentarios. Lo que ocurre es que por doquiera se expresa el nuevo sentimiento de los ideólogos señeros respecto de la historia.

En este proceso, la posición de Flaubert desde luego no corresponde a la del promedio. Su grandeza literaria se manifiesta justamente en que la tendencia general de la época se expresa en él de una manera honesta, apasionada y consecuente. Mientras que en la mayoría de los escritores de este periodo la actitud negativa ante la prosa coetánea de la vida burguesa no pasa de ser un jugueteo estético o, con frecuencia, una postura reaccionaria, existe en Flaubert un asco intensivo, un odio vehementemente.

De este asco y de este odio resultó en Flaubert el cambio de actitud frente a la historia. "Las cosas feas y los ambientes banales me producen náusea. La Bovary me quitó para un buen rato el gusto por las costumbres burguesas. Quizá viva durante unos años con un sujeto brillante, lejos del mundo moderno que me sale hasta por los codos". Y en otra carta escrita igualmente durante la creación de esta novela afirma: "Cuando se lea la *Salambó*, espero que no se pensará en el autor. Pocos serán los que adivinen cuán triste se debe de haber estado para emprender la resurrección de Cartago. Es una huida al desierto de la Tebaida, a la que me forzó mi asco ante la vida moderna".

Por esta actitud de Flaubert vemos que quería resucitar con un rigor programático un mundo desaparecido, un nudo que nada nos importa. Y fue precisamente esta falta de relación la que significó para Flaubert un punto de atracción. Por su profundo odio a la sociedad moderna buscó con apasionada actitud paradójica un mundo que no guardara relación alguna con el suyo, que no tuviera ningún vínculo, directo o indirecto, con él. Ciertamente, esta ausencia de relación —o mejor dicho: esta ilusión de una ausencia de relación— constituye al propio tiempo el momento subjetivo que une la temática histórico-exótica de Flaubert con su temática cotidiana y presente. Pues no debe olvidarse (y las cartas que redactó en el periodo de sus novelas de sociedad ofrecen numerosos testimonios de

ello) que también intentó esbozar y plasmar su propio mundo presente desde el ángulo de alguien que está fuera de él, que no toma parte en él. Ni debe tampoco pasarse por alto que esa actitud de hallarse por encima de toda parcialidad, esa famosa *impassibilité*, se revela en ambos casos como una ilusión: literaria y ambientalmente, Flaubert toma el partido tanto de Emma Bovary como de Salambó. Una oposición literaria real en la elaboración de las diferentes temáticas se puede descubrir únicamente en la circunstancia de que el escritor observa sin marcada participación afectiva las masas de los defensores y de los enemigos de Cartago, mientras el mundo cotidiano de sus novelas contemporáneas atiza en él ininterrumpidamente amor u odio. (Sería más que superficial el no ver en él este último elemento; basta con pensar en el Dussardin de la *Educación sentimental*.) Todo ello explica que Flaubert hubiese podido pensar en la posibilidad de presentar la *Salambó* con los mismos medios literarios que la *Madame Bovary*. Pero explica asimismo los resultados artísticos tan diferentes: la fertilidad artística de odio y amor, por ocultos y reprimidos que estén, en esta última; y la transformación de un desinterés en un estéril exotismo en aquélla.

En el cumplimiento artístico de esta tarea se revela de modo craso la contradicción de la posición de Flaubert. Quiere plasmar este mundo con realismo, con esos medios artísticos que él mismo había descubierto unos años antes para la *Madame Bovary* para llevarlos allí a su perfección. Este realismo de los detalles minuciosamente observados y descritos con toda precisión deberá trasplantarse ahora de la gris realidad diaria del provincialismo francés al mundo de Cartago, un mundo extraño y lejano e incomprensible, pero también pintoresco, decorativo, pomposo, multicolor, cruel y exótico. De aquí deriva la desesperada lucha de Flaubert por obtener una imagen pintoresca del viejo Cartago a partir de los detalles arqueológicos investigados con exactitud y reproducidos con no menor precisión.

Sainte-Beuve percibe muy bien la discrepancia artística que resulta de esta intención. Señala una y otra vez que en Flaubert la descripción de los objetos, del mundo circundante muerto, llega a sofocar la representación de los propios seres humanos: critica el que en Flaubert todos esos detalles estén descritos con justeza y brillantéz, pero que no logra crear una totalidad a partir de ellos, ni siquiera una totalidad de los objetos muertos: Flaubert describe puertas, cerraduras, etc., todos los com-

ponentes de las casas, pero por ninguna parte se ve en él el arquitecto que dé una unidad a todos esos elementos. Sainte-Beuve resume con las siguientes palabras esta crítica: “El aspecto político, la caracterización de las figuras, los rasgos peculiares de la población, las maneras por las que la historia singular de este pueblo navegante y en cierto modo civilizador se halla vinculada a la historia general fertilizando la gran corriente de la civilización, todo ello ha sido sacrificado o se encuentra dominado por una descripción desorbitada, por un esteticismo que sólo podía ser aplicado a uno que otro fragmento, por lo que se vio obligado a exagerar”.

Las propias cartas desesperadas que Flaubert escribió durante la redacción de su *Salambó* muestran hasta qué punto son certeros estos comentarios al descubrir una falla central de esta novela. Así, le escribe en cierta ocasión a un amigo: “Estoy lleno de dudas respecto de la obra completa, respecto del plan general; creo que hay aquí demasiados mercenarios. Es histórico, ya lo sé. Pero si una novela es tan aburrida como un mamotreto científico, entonces buenas noches, y el arte ha terminado... Comienzo ahora con el sitio de Cartago. ¡Me siento perdido entre tantas máquinas bélicas, tanto balista y escorpión, y no entiendo nada de ellos, ni yo ni nadie!”.

¿Qué significado puede tener para nosotros un mundo resucitado en esa forma? De acuerdo: Flaubert logró resolver correctamente todos los problemas artísticos planteados; pero ¿significa verdadera, vitalmente algo para nosotros un mundo así representado? Las paradojas de Flaubert en torno a un tema que nada nos importa y que es artístico justamente por ello —por no importarnos nada—, son sumamente características para los ambientes creados por el escritor, pero tienen también sus consecuencias estéticas y objetivas, que ya conocemos. Sainte-Beuve niega esta significación del mundo de la *Salambó* para nosotros, y lo hace con una interesante argumentación que nos revela la supervivencia en él de ciertas tradiciones antiguas de la novela histórica. Expresa sus dudas acerca de la posibilidad de elaborar el mundo de la Antigüedad de una manera artística para convertir en objeto de una novela histórica de eficacia vital. “Es posible restituir la Antigüedad, mas no se la puede resucitar”. Y evoca justamente la viva y continuada relación de la temática de Walter Scott con el presente del autor, los numerosos eslabones vivos que nos permiten revivir incluso la lejana Edad Media.

Pero su principal objeción contra la temática de *Salambó* no se reduce a esta duda general. Aun dentro de la temática antigua ocupa el tema de Flaubert, según Sainte-Beuve, un sitio especial, lejano e irrelacionado. “¿Qué me importa la lucha entre Túnez y Cartago? Hábleme del antagonismo entre Cartago y Roma, entonces sí prestaré atención y me sentiré arrebatado. Entre Roma y Cartago, en su encarnizada lucha, está en juego toda la civilización futura; también la nuestra depende de ella...” Flaubert no dispone de una respuesta concreta a esta objeción decisiva: “Quizá tenga usted razón en sus reflexiones sobre la novela histórica aplicadas a los tiempos antiguos, y es muy posible que yo haya fracasado”. Pero ya no vuelve a considerar en concreto esta cuestión, sino que, rechazando la significación artística de la autenticidad arqueológica, habla solamente de los nexos inmanentes dentro del mundo histórico por él elegido y plasmado. Y defiende el punto de vista de que él tiene razón o no la tiene según si logró o no esta armonía inmanente.

Por lo demás, defiende su temática y su plasmación de un modo más bien lírico-biográfico: “Creo que he sido menos duro con la humanidad en la *Salambó* que en la *Madame Bovary*. La curiosidad, el amor que me ha conducido a pueblos y religiones desaparecidos, tiene cierto rasgo de moralidad, de simpatía, según me parece”.

La comparación entre *Salambó* y *Madame Bovary* no proviene del propio Flaubert; aparece ya en la crítica de Sainte-Beuve, quien analiza la figura de *Salambó*: “Habla con su aya, le confía su vaga nostalgia, sus penas reprimidas, su tedio. Busca, sueña, clama por algo desconocido. Y esta situación se presenta a más de una hija de Eva, sea de Cartago o de otra parte; es un poco la de la señora Bovary al principio de la novela, durante los días en que se aburría demasiado, en que vagaba sola por el bosquecillo de hayas de Bannerville... Pues bien, la pobre *Salambó* vive a su manera el mismo sentimiento de ansia indeterminada y asfixiante nostalgia. Con mucho arte, el autor no hizo más que transferir y *mitologizar* esta sorda queja del corazón y de los sentidos”. En otro contexto, compara la posición general de Flaubert frente a sus personajes históricos con la plasmación literaria de Chateaubriand. Y dice que la *Salambó* de Flaubert es menos una hermana de Aníbal que una hermana de la doncella gala Velleda elaborada por Chateaubriand.

En estas comparaciones está claramente implícito el repro-

che contra la *modernización* de los personajes históricos, si bien Sainte-Beuve no plantea la cuestión con rigor de principio, mostrando a menudo una gran tolerancia frente a la modernización. La protesta de Flaubert, por lo demás, no se refiere al problema metodológico general de la modernización. Esta más bien parece ser algo que acepta con toda naturalidad. Mas no está de acuerdo con las comparaciones concretas realizadas por Sainte-Beuve. "Por lo que respecta a mi heroína, no la defiendo. En opinión de usted, recuerda... a Velleda, a Madame Bovary. ¡Ni por asomo! Velleda es activa, inteligente, europea. La señora Bovary es movida por múltiples pasiones: Salambó en cambio se mantiene encerrada en un idea fija. Es una maniaca, una especie de Santa Teresa. ¡Lo mismo da! No estoy seguro si lo es realmente; pues ni yo ni usted, ni otra persona, sea antigua o moderna, puede conocer a la mujer oriental, ya que es imposible cultivar su trato".

Así pues, Flaubert sólo protesta contra la forma concreta de la modernización que le había atribuido Sainte-Beuve en la figura de Salambó. La modernización misma la acepta como sobrentendida; pues de hecho es indiferente si a la hermana de Aníbal se la reviste con la psicología de una pequeño-burguesa francesa del siglo XIX o con la de una monja española del XVII. A lo cual debe añadirse todavía que Flaubert moderniza por supuesto también la psicología de Santa Teresa.

No se trata aquí de ninguna manera de un aspecto secundario en la producción y el efecto de Flaubert. Al elegir el novelista un tema histórico cuya naturaleza histórico-social interna nada le importa, tema que por tanto sólo puede convertir en real exteriormente, decorativa y pintorescamente, mediante una arqueología exacta, se ve obligado a crear entre sí y el lector un vínculo por medio de la *modernización de la psicología*. La orgullosa y amarga paradoja de que la novela íntegra no tiene nada que ver con el presente no es, en efecto, sino una paradoja defensiva frente a las odiadas trivialidades de su tiempo. Por las mencionadas explicaciones de Flaubert vemos cuán poco su *Salambó* fue concebida como un mero experimento artístico. Y por ello justamente adquiere una importancia central la modernización de la psicología de los personajes: es la única fuente del movimiento y de la vida en este rígido paisaje lunar de precisión arqueológica.

Claro está que es una vida ilusoria y fantasmagórica. Una vida ilusoria que aniquila la exagerada realidad objetiva de las

cosas. En su descripción de los diversos objetos del ambiente histórico, Flaubert es mucho más exacto y plástico de lo que habían sido todos los escritores anteriores. Pero estos objetos nada tienen que ver con la vida interior de los personajes. Cuando Walter Scott describe una ciudad medieval o la vivienda de un clan escocés, tales objetos son elementos componentes de la vida y del destino de seres humanos cuya psicología entera se halla en la misma etapa de desarrollo histórico que los propios objetos, cuya psicología es un producto del mismo conjunto histórico-social que los objetos. Así es como surge en los poetas épicos antiguos la "totalidad de los objetos". En Flaubert no existe este vínculo entre el mundo exterior y la psicología de los protagonistas. Y por esta desvinculación se degrada la precisión arqueológica en la descripción del mundo exterior: se convierte en un mundo de *disfraces y decorados* históricamente exactos; no es más que un marco pintoresco dentro del cual se desenvuelve un proceso puramente moderno.

El efecto verdadero de *Salambó* guarda una relación indudable con esta modernización. Los artistas han admirado el logro de Flaubert en sus descripciones. Pero en cuanto a efecto, sólo lo ha tenido la propia *Salambó* en cuanto imagen, elevada a símbolo decorativo, de la histeria nostálgica y desgarrada de muchachas burguesas de la gran ciudad. La historia sólo ofrece la oportunidad de incluir en un marco monumental decorativo la histeria que en la vida presente se agota en escenas mezquinas y miserables, y de otorgarle una consagración trágica que en la realidad no le corresponde. Esto surte un vigoroso efecto, pero muestra que Flaubert, por su encono contra la prosa superficial de su tiempo, se entregó a una falta esencial y objetiva de veracidad, a una distorsión de las auténticas proporciones de la vida. La superioridad artística de sus novelas burguesas está precisamente en que en ellas las proporciones entre sentimiento y suceso, entre la nostalgia y su realización en actos corresponden al carácter verdadero, histórico-social, del sentimiento y la añoranza. En la *Salambó* se produce una falsa y distorsionada monumentalización de sentimientos que en sí nada tienen de monumentales y que en consecuencia no soportan una tal intensificación artística. El análisis que hizo Paul Bourget de la *Salambó* muestra muy claramente cómo esta figura femenina fue tomada como símbolo en la época de la evidente decadencia del monarquismo, en la época de la reacción psicológica contra el naturalismo de Zola: "En opinión de Flaubert, es una

ley constante el que el afán humano debe abortar, ante todo porque las circunstancias externas se oponen al sueño, y también porque ni lo favorable de las circunstancias podría evitar que el alma se consumiese en el cumplimiento de su quimera. Nuestra nostalgia revolotea frente a nosotros como el velo de Tanit, el pañuelo bordado frente a Salambó. Mientras no logre alcanzarlo, la muchacha se consume en su nostalgia. En cuanto lo toca, debe morir”.

Esta modernización determina la construcción de la acción. Dos motivos conectados sólo muy superficialmente forman los cimientos: una acción principal y de Estado entre Cartago y los mercenarios rebeldes y el propio episodio del amor de Salambó. El entrelazamiento entre ambos es meramente exterior y tiene que mantenerse en ese plano. A Salambó le son tan ajenos los intereses vitales de su patria, la lucha de vida o muerte en que se halla sumida su ciudad, como le es extraña a Madame Bovary la práctica médica de su esposo. Pero en la novela burguesa es precisamente esta extrañeza la que puede convertirse en vehículo de una acción en cuyo centro se encuentra la señora Bovary justamente por su extrañeza frente a la cotidiana vida provinciana. En la *Salambó*, en cambio, se desarrolla una acción principal y de Estado externamente generosa que ya por ello exige un tratamiento muy extenso, y a la que no se puede relacionar orgánicamente el destino de la heroína. Todos los vínculos son meramente fortuitos y aparecen como motivaciones. En la exposición, sin embargo, la motivación tiene que oprimir y asfixiar necesariamente el asunto principal. El motivo ocupa la parte principal de la novela, y el asunto primordial se convierte en pequeño episodio.

Esta desvinculación entre la acción política y esa tragedia humana que despierta el interés del lector muestra claramente la transformación que ha sufrido ya en esta época el sentimiento histórico. La acción política carece de vitalidad no sólo por verse sobrecargada de descripciones de objetos inesenciales, sino porque no se percibe en ella una conexión con la vida concreta y revivable de un pueblo. En esta novela, los mercenarios son una masa caótica tan salvaje e irracional como los propios habitantes de Cartago. Y aunque se expone con cierta prolijidad cómo se suscita la lucha por el sueldo no pagado y cuáles fueron las circunstancias por las que esa lucha se convierte en guerra, la verdad es que carecemos de toda idea acerca de las fuerzas histórico-sociales y humanas que provocan tales choques en precisamente esa forma. Siguen siendo un hecho histórico irra-

cional aun a través de la plasmación de Flaubert, que por sus detalles es sin duda realista. Y en vista de que los motivos humanos no nacen orgánicamente sobre una base histórico-social concreta, sino que se transfieren a determinados personajes después de haber sido modernizados, lo único que logran es confundir aún más la imagen total y rebajan todavía más la realidad social de toda la trama.

Esto se puede observar muy marcadamente en el episodio de amor de Matho. Al analizar a este mercenario enloquecido de amor, Sainte-Beuve recuerda muy atinadamente las llamadas novelas históricas del siglo xvii, en que Alejandro Magno, Ciro o Genserico habían desempeñado el papel de héroes enamorados. "Pero el Matho enamorado, ese Goliath africano que efectúa toda clase de tonterías infantiles siempre que ve a Salambó, no me parece menos falso; se halla tanto fuera de la naturaleza como fuera de la historia". Y Sainte-Beuve percibe aquí con perspicacia el rasgo personal de Flaubert, la novedad en esta distorsión de la historia respecto al siglo xvii: mientras los enamorados de las antiguas novelas eran melosos y sentimentales, Matho presenta un carácter bestialmente salvaje. Se hace énfasis en los rasgos brutales y animales para colocarlos en el centro de la plasmación, rasgos que más tarde aparecerán en Zola como caracterizaciones de la moderna vida obrera y campesina. La plasmación de Flaubert es aquí "profética". Pero no en el sentido en que lo es en Balzac, quien anticipa en sus plasmaciones el futuro desarrollo real de ciertos tipos sociales, sino en un mero sentido histórico-literario, anticipando el distorsionado reflejo de la vida moderna por parte de los naturalistas.

La defensa de Flaubert contra este reproche de Sainte-Beuve tiene un extraordinario interés e ilustra un aspecto más del método con que se enfrenta a la historia. Ante ese reproche de haber modernizado la figura de Matho se justifica de la siguiente manera: "Matho *corre como un loco* alrededor de Cartago. Loco: esa es la palabra justa. Tal como se lo imaginaron los antiguos, ¿acaso el amor no era una locura, una maldición, una enfermedad impuesta por los dioses?"

Esta defensa se refiere aparentemente a algo históricamente auténtico. Pero sólo aparentemente. Pues Flaubert no examina en modo alguno cuál era la naturaleza real del amor en el marco de la vida social en la Antigüedad ni cómo sus diversas manifestaciones psíquicas se relacionaban con las demás formas vitales de los tiempos antiguos. Parte del análisis de la *idea* ais-



lada del amor, tal como nos la encontramos en algunas tragedias antiguas. Tiene razón Flaubert cuando observa que en el *Hipólito* de Eurípides se representa el amor de Fedra como repentina pasión con que los dioses la castigaron siendo ella inocente. Mas constituye una modernización completamente ahistórica de la vida antigua el tomar los conflictos trágicos resultantes sólo por su lado subjetivo para transformarlos luego, inflándolos, en una "peculiaridad psíquica" de toda la Antigüedad. Es evidente que el amor individual, la pasión individual ha irrumpido en la vida de ciertas personas como algo "repentino" y que ha causado grandes colisiones trágicas. También es correcto que esas colisiones fueron mucho más excéntricas para la vida antigua que para el periodo de desarrollo que comprende la Edad Media hasta los tiempos modernos, en que han surgido problemas semejantes, pero en forma diferente y de acuerdo con las circunstancias sociales nuevas. La forma específica de la plasmación de la pasión en los poetas antiguos mantiene un íntimo vínculo con las formas especiales de la disolución de la sociedad pagana en la Antigüedad. Pero si el resultado ideológico último de una evolución se arranca de su ambiente histórico-social, si se aísla su aspecto subjetivo-psicológico de las causas que lo producen, en suma, si el punto de partida del poeta no es el ser, sino una idea aislada, la única puerta hacia esa idea no podrá ser más que precisamente la modernización, a pesar de toda fidelidad aparentemente histórica. Sólo en la imaginación de Flaubert encarna Matho el amor antiguo. En realidad no es sino el modelo "profético" de los decadentes borrachos y dementes de Zola.

Esta conexión entre la aproximación a la historia desde el lado de la idea y la plasmación de una mezcla de exotismo exterior y modernismo interior adquiere tal importancia para todo el desarrollo artístico de la segunda mitad del siglo XIX que esperamos se nos permita ilustrarlo con un ejemplo más. Richard Wagner, cuyos puntos de contacto con Flaubert fueron revelados con perspicacia y malicia por Nietzsche, descubre en la *Edda* el incestuoso amor fraternal entre Segismundo y Siglinde. Para él, esto constituye un hecho exótico sumamente interesante que "explica" con gran ostentación decorativa y moderna psicología. En pocas palabras, Marx descubrió nítidamente la falsificación de la conexión histórico-social por parte de Wagner. En su *Origen de la familia*, Engels cita esta carta de Marx: "¿Alguna vez se ha oído que el hermano abrazase como novia a su

hermana?" A estos "dioses de la lujuria" cuyos líos amorosos Wagner quiere hacer más "picantes" con una dosis de incesto, siguiendo una tendencia moderna, Marx responde: "En tiempos antiguos, la hermana *era* la esposa, y esto respondía a la costumbre". Con mayor claridad aún que en Flaubert vemos en Wagner cómo el partir de una idea aislada, y no del ser, tiene que conducir a una tergiversación y distorsión de la historia. Se conservan los hechos exteriores, desanimados, de la historia (en este caso, el amor entre hermanos), a los que se transfiere un sentimiento enteramente moderno, y la vieja fábula, el viejo suceso, sólo sirve para prestarle pintoresquismo al sentimiento moderno, para añadirle una grandeza decorativa que, según hemos visto, no le corresponde.

Pero esta cuestión presenta aún otro aspecto de suma importancia para el desarrollo moderno. Por la pérdida del sentido interno del suceder histórico-social que resulta de la ruptura entre los acontecimientos históricos exteriores transmitidos por la tradición y la psicología modernizada de los personajes surge, según vimos, el exotismo del ambiente histórico. El acontecer histórico, que con esta socavación subjetivista ha perdido toda su grandeza interior, tiene que adquirir por otros medios una seudomonumentalidad. Pues fue justamente la nostalgia, el deseo de huir de la miseria de la moderna vida burguesa, la que produjo una temática histórica de esta especie.

Entre los medios importantes para conseguir esta seudomonumentalidad está la brutalidad de los acontecimientos. Hemos visto ya cómo los críticos de mayor renombre e influencia de este periodo, Taine y Brandes, echaron de menos esta brutalidad en Walter Scott. Sainte-Beuve, que pertenece a una generación anterior, comprueba con sumo desagrado su presencia, su predominio, en la *Salambó*: "Cultiva la atrocidad. El hombre [Flaubert] es bueno, es excelente, pero el libro es cruel. Cree que el aparecer como inhumano en sus obras es prueba de su fuerza". No será necesario aducirle ejemplos a alguien que conozca *Salambó*; únicamente remito el gran contraste que se presenta en el sitio de Cartago: el suministro de agua a la ciudad ha sido interrumpido y todos sus moradores sufren de una sed terrible. Al mismo tiempo, en el campamento de los mercenarios se pasa un hambre espantosa. Y Flaubert se da gusto en describir detalladamente los cuadros inhumanos de los sufrientes de la gente dentro y alrededor de Cartago. Sin embargo, la descripción de esta miseria no pasa de ser una descripción

de terribles torturas sin sentido en que no aparece un solo instante de humanidad. Pues si no se caracteriza individualmente a alguien de esta masa, no puede surgir de estos sufrimientos un solo conflicto, una sola acción, que nos pudiese interesar o emocionar humanamente.

Se percibe en esto el radical contraste entre la antigua y la moderna presentación de la historia. Los escritores del periodo clásico de la novela histórica tienen interés en los sucesos crueles y terribles de la historia pasada sólo en la medida en que fueron la expresión necesaria de determinadas formas de la lucha de clases (por ejemplo la crueldad de los *chouans* en Balzac), en la medida en que con la misma necesidad han surgido de ellos grandes pasiones, conflictos, etc., humanos (como el heroísmo de los oficiales republicanos durante la gran matanza que en la misma novela organizan los *chouans*. Debido a que estos sucesos crueles del desarrollo social se hallan por un lado en un contexto necesario y comprensible y por el otro se expresa en relación con ellos la grandeza humana de los antagonistas, los acontecimientos pierden su carácter de atrocidad y brutalidad. En otras palabras: la crueldad y la barbarie de ningún modo se disfrazan o atenúan, según el reproche que le hacen Taine y Brandes a Scott, sino que se sitúan en el lugar que les corresponde en el contexto total.

Con Flaubert se inicia un desarrollo en que la inhumanidad del tema y de la plasmación, la atrocidad y brutalidad se convierten en fines en sí mismos. Ocupan el lugar central gracias a la debilidad con que se plasma el asunto principal, o sea la evolución social del hombre, pero por esta misma razón se los acentúa exageradamente además de la importancia que ya tienen por su posición. Puesto que aquí siempre la extensividad sirve de sustituto a la verdadera grandeza —la descripción de las oposiciones es, en su brillo decorativo, mero sustituto de la plasmación del ambiente social humano—, la inhumanidad y crueldad, la atrocidad y brutalidad se convierten en sustitutos de la auténtica grandeza histórica perdida. Nacen al propio tiempo de la morbosa nostalgia que el hombre moderno proyecta en una pseudomonumentalidad para zafarse de la asfixiante estrechez de lo cotidiano. De la náusea ante las pequeñas y mezquinas intrigas de oficina surge la imagen ideal del archivenvenenador César Borgia.

Flaubert se sintió profundamente ofendido por esta acusación de Sainte-Beuve. Sus objeciones contra el crítico, sin embargo,

no van más allá de este sentimiento de ofensa. Y esto no se debe a la casualidad. Pues Flaubert, quien personalmente poseía una máxima sensibilidad y elevada moral, viene a ser contra su voluntad el iniciador de ese viraje de la literatura moderna hacia lo inhumano. El desarrollo del capitalismo no es sólo un proceso de superficialización y trivialización de la vida, sino también un proceso de embrutecimiento.

Este embrutecimiento de los sentimientos se manifiesta en grado creciente en la literatura, especialmente en el hecho de que en la descripción y plasmación de la pasión amorosa va predominando cada vez más el aspecto físico y sexual por encima de la plasmación de la propia pasión. Recordemos cómo los grandes creadores de pasiones amorosas, como Shakespeare, Goethe y Balzac, fueron extraordinariamente recatados y sólo insinuantes siempre que se trataba de describir el acto físico. La tendencia de la literatura moderna hacia esta fase de la representación del amor procede, por un lado, del creciente embrutecimiento de los verdaderos sentimientos amorosos en la vida misma y, por el otro, tiene por efecto que los escritores tienen que convertir en objeto de sus creaciones casos cada vez más escogidos, anormales y perversos para no caer en la monotonía.

En cuanto a este desarrollo, Flaubert se encuentra en su comienzo. Y es muy característico tanto de él como de todo el desarrollo de la novela histórica durante la crisis de decadencia del realismo burgués el que estas tendencias se manifiesten en sus novelas históricas con mucho mayor énfasis que en sus descripciones de la sociedad moderna. En ambos tipos de novela se expresa con el mismo vigor la náusea y el odio a la mezquindad, trivialidad y estrechez de la moderna vida burguesa, pero de acuerdo con la diversidad del tema tratado los presenta de manera distinta. En sus novelas sobre la sociedad contemporánea, Flaubert concentra su ataque irónico en la plasmación de la diaria vida burguesa, del burgués medio. Y por ser un extraordinario artista realista logra una representación infinitamente matizada de ese triste gris sobre gris que constituye un aspecto verdadero de esa vida cotidiana. Precisamente las tendencias naturalistas de su estilo literario le prohíben a Flaubert el tratamiento de una excentricidad con respecto a las formas inhumanas en que se presenta la vida capitalista. Su novela histórica, en cambio, habría de ser para él, según mencionamos párrafos arriba, una liberación artística de las cadenas de esa monótona banalidad. En ella debía de florecer todo aquello a que había tenido que renunciar por su concienzudo naturalismo como rela-

tor de la realidad contemporánea. Formalmente: el colorido, la monumentalidad decorativa del ambiente exótico; en cuanto al contenido: las pasiones excéntricas en su singularidad plenamente desarrollada y desatada. Y es aquí donde se revela claramente la limitación social, moral y cosmovisual de este magnífico y honrado artista: pues ciertamente odia con toda honestidad el presente capitalista, pero su odio no arraiga en las grandes tradiciones populares y democráticas del pasado o del presente, por lo que carece de toda perspectiva para el futuro. Su odio no se eleva históricamente por encima de lo odiado. Así pues, cuando en las novelas históricas las pasiones reprimidas rompen sus cadenas, ocupa el primer plano el aspecto excéntrico e individualista del hombre capitalista, esa inhumanidad que trata de ocultar hipócritamente la vida cotidiana y que parece subyugarla. Los escritores decadentes de un periodo posterior configuran ya con cinismo presuntuoso este lado de la inhumanidad capitalista. En Flaubert aparece bajo la iluminación pirotécnica de una monumentalidad romántico-histórica. Es así cómo Flaubert revela ciertos aspectos de un tipo más reciente de plasmación de la vida que sólo en años posteriores llegaría a difundirse ampliamente, y que él mismo no alcanzó a ver como tales tendencias generales.

Pero la contradicción entre el asco ascético de Flaubert frente a la vida moderna y estos inhumanos excesos reprimidos de una fantasía que ha perdido toda medida y sentido no elimina el hecho de que es uno de los más significativos precursores de la deshumanización en la literatura moderna. Esta inhumanidad no tiene siempre y dondequiera sus raíces en una simple y directa capitulación ante las tendencias deshumanizadoras del capitalismo. Claro que es éste el caso más simple y que más se da, tanto en la literatura como en la vida. Pero las personalidades sobresalientes de esta crisis de decadencia, los Flaubert y Baudelaire, Zola y hasta Nietzsche, sufren por este desarrollo de la vida y se oponen apasionadamente a él; lo que ocurre es que su manera de oponerse conduce a un fortalecimiento literario de esa misma deshumanización de la vida por el capitalismo.

Sólo a partir de esta modernización de los sentimientos, ideas y pensamientos de los hombres, vinculada con una fidelidad arqueológica a objetos y costumbres que nada nos importan y que por lo tanto sólo pueden tener un efecto exótico, es posible plantear con justeza teórica y concretamente el problema del *lenguaje* en la novela histórica. Se ha puesto hoy muy de moda

el tratar los problemas lingüísticos independientemente de las cuestiones estéticas generales, de los problemas del género concreto, etc. Pero de este modo sólo pueden producirse “principios” abstractos y juicios de gusto subjetivos e igualmente abstractos. Y si ahora, al estudiar al primer representante sobresaliente de la modernización y exotización de la historia, dedicamos nuestra atención a los problemas del lenguaje, únicamente podremos comprender el lenguaje en cuanto última consecuencia artística de las tendencias que hemos descubierto hasta este momento en el propio proceso de disolución de la novela histórica clásica.

Es obvio que el problema del “necesario anacronismo” desempeña una función particularmente decisiva en el aspecto lingüístico. Ya el hecho de que toda poesía épica es una narración de algo *pasado* establece lingüísticamente una estrecha relación con el presente. Pues es un narrador *contemporáneo* el que les habla a lectores *contemporáneos* acerca de Cartago o del Renacimiento, del Medioevo inglés o de la Roma imperial. Consecuencia inminente de esta circunstancia es que el tono idiomático general de la novela histórica debe rechazar como artificio superfluo toda arcaización. Se trata de *acercarle* al lector de *hoy* un periodo pasado. Y una norma general del gran arte narrativo consiste en que ello sucede a partir de sucesos expuestos plásticamente, en que para entender la psicología de hombres de tiempos pasados debemos comprender y sentirnos próximos a sus condiciones de vida naturales y sociales, a sus costumbres, etc.

Esto es sin duda más difícil para la historia que para el presente. Pero la misión épica es, en principio, la misma. Pues cuando un poeta épico notable —Gottfried Keller, Romain Rolland o Gorki— nos habla acerca de su infancia, no se le ocurre ni por asomo reproducir literalmente su lenguaje específico, por ejemplo plasmando los ensayos infantiles por orientarse en la vida mediante un lenguaje de tanteo y balbuceo. La verdad artística consiste en la reproducción adecuada de los sentimientos, de las imágenes e ideas del niño, con un lenguaje que le haga comprender todo ello al lector adulto en una forma inmediata. En principio no se puede observar diferencia alguna por la que un hombre medieval pudiera configurarse con mayor verdad y mejor epicidad mediante una arcaización del lenguaje que un niño mediante la imitación lingüística de sus primeros balbuceos. De aquí que no se le puedan oponer *por*

*principio* los medios de expresión lingüística de la novela histórica a los de la novela que trata un asunto del presente.

La postura de Flaubert frente a la historia conduce necesariamente, incluso en este gran maestro del estilo, a una descomposición de la verdadera forma épica del lenguaje. El propio Flaubert es un artista demasiado grande, y un artífice de la lengua demasiado prominente, como para que pretendiese provocar la impresión de autenticidad histórica mediante un tono consecuentemente arcaizante. Pero otros contemporáneos suyos de talla menor se abandonan ya a esta transfiguración lingüística pseudohistórica que está tan a la mano. Así, en Alemania el novelista Meinhold redactó su *Bernsteinhexe* (La bruja de ámbar) imitando hábilmente el viejo tono de crónica característico de los tiempos de la Guerra de Treinta Años, con el fin de despertar en el lector la ilusión de que no está leyendo una narración acerca del pasado, sino las anotaciones de un coetáneo de los acontecimientos, es decir, un "documento auténtico".

Por supuesto que forma parte de la naturaleza de la poesía épica, en particular de la histórica, el presentar un acontecimiento narrado como verídico, como objetivo. Mas es un error naturalista el creer que la autenticidad se puede lograr a través de la imitación del lenguaje arcaico. Este auxilia tan poco como la autenticidad arqueológica de los objetos exteriores cuando las condiciones sociales y humanas esenciales no se le han presentado vívidamente al lector. Y si se le presentan, la autenticidad naturalista resulta superflua en ambos casos. Después de haber elogiado globalmente *La bruja de ámbar* con buenos argumentos artístico, Hebbel comenta la pseudoautenticidad del lenguaje de esta novela: "El verdadero lenguaje del héroe tiene tan poco que hacer en la novela y en la poesía en general como su bota verdadera en un cuadro".

El carácter naturalista de todos los argumentos en pro de una arcaización del lenguaje se traiciona ya por el mero hecho de que esa autenticidad sólo se puede plantear como posibilidad del tratamiento de una misma área idiomática. Pushkin se mofa de tales teorías de la "probabilidad" en la poesía y pregunta irónicamente cómo por ejemplo Filoctetes se podría alegrar todavía, tras una teoría de esa especie, de los añorados sonidos griegos de la lengua en el drama francés. Parecida idea expresa Hebbel en la crítica de que tomamos la frase citada: "Si Meinhold tu-

viere razón, tanto en la novela como en el drama el personaje alemán medieval debiera de hablar en alemán antiguo, y así también el griego, griego; el romano en latín; y los dramas *Troilo y Crésida* y *Julio César* y *Coriolano* no hubiesen podido escribirse, al menos no por Shakespeare". Y Hebbel muestra que *La bruja de ámbar* logra un efecto artístico no debido a, sino a pesar de su lenguaje arcaizante.

Es importante subrayar este carácter naturalista de la arcaización del lenguaje. Pues se puede observar que tampoco en este caso se trata de un problema específico de la novela histórica (o del drama histórico), sino meramente de una degeneración singular de la sustitución naturalista de características esenciales por bagatelas pintorescas. Si en su *Florian Geyer* fue incapaz Gerhart Hauptmann de plasmar los contrastes fundamentales de clase en el campamento de los campesinos rebeldes, y si por ello Götz, Wendel, Hippler, Karlstatt, etc., no alcanzaron a tener una fisonomía político-histórica, muy poco sirve el lenguaje "auténtico" de la época; en cambio, Goethe logra de manera excelente plasmar en forma conmovedora la oposición dentro de la nobleza en los destinos de Götz y Weislingen sin recurrir a esa "autenticidad". Hauptmann constituye un ejemplo sumamente ilustrativo. Pues su capacidad de compenetrarse de diversos idiomas y dialectos es extraordinaria; casi siempre logra la caracterización que se puede obtener con ese medio. Y esto precisamente revela cuán secundario es este aspecto: la vitalidad de sus personajes varía notablemente; depende de principios muy distintos que rebasan con mucho la fiel reproducción lingüística del tono local, temporal e individual.

Con toda intención hemos presentado aquí ejemplos dramáticos. Pues en el drama, en cuanto forma de "presencia" (Goethe), la necesidad de dejar hablar a un personaje en su lengua "verdadera" —o sea arcaizante— parece ser mayor que en la poesía épica, en que el narrador actual habla *acerca de* figuras del pasado, a las que reviste él mismo formalmente de su propia expresión lingüística. De aquí resulta con toda evidencia que el arcaísmo del lenguaje constituye en la novela histórica un contrasentido muy marcado. Pues se nos comunican aquí hechos y sentimientos, ideas y creencias de *personas del pasado*. Éstas deben ser auténticas por su contenido y su forma; el lenguaje es necesariamente el del narrador y no el de las figuras.

En el drama sucede algo diferente. Y por eso precisamente es sofisticada la conclusión del naturalismo, y quizá es aquí aún más



peligrosa. Pues aparte de las absurdas consecuencias que han señalado Pushkin y Hebbel, la presencia de la acción dramática, de las figuras dramáticas y de su expresión dialogada significa que deben ser presentes para el espectador, *para nosotros*. Su expresión lingüística exige, así, una inteligibilidad aún más directa e inmediata que en la narración. La posibilidad y necesidad del mayor espacio para el “necesario anacronismo” en el drama histórico —del que hemos hablado ya en el inciso anterior con cierto detalle— determina también el lenguaje del drama.

El rechazo del arcaísmo no implica, sin embargo, una modernización, como tampoco lo implica respecto de la literatura épica. Los límites del “necesario anacronismo” se determinan, al igual que en el drama, por la autenticidad histórica de los actos e ideas, de los sentimientos y creencias de los hombres. Por eso el Bruto o el César de Shakespeare no transgreden este límite, mientras que la comedia de Shaw *César y Cleopatra* es, de principio a final, una mera modernización de la historia, si bien muy ingeniosa.

Esta cuestión no es tan crítica en Flaubert como en los naturalistas posteriores. Pero ya Sainte-Beuve se burla de una serie de sus “detalles auténticos”, como son la leche de perra, las patas de mosca como cosméticos, y demás curiosidades. Pero en Flaubert, estos detalles no son casuales ni son efecto de una simple búsqueda de lo llamativo; muy lejos se halla de tal actitud este serio y honesto artista del lenguaje. Mas también en él proceden de principios naturalistas. El principio de la autenticidad fotográfica en la descripción, en el diálogo, etc., no puede llevar a otra parte. Cuando en las novelas de tema actual se saquean con creciente energía los diccionarios especializados para reproducir cada objeto por un lado con la precisión que exige el oficio y por el otro con el lenguaje típico de una profesión o del hampa, esta tendencia no puede conducir en la novela histórica más que al arqueologismo. En ambos casos la meta del escritor ya no es hacer comprensible de un modo general el objeto como base material, como mediador material de actos humanos. El objeto aparece más bien por un lado en su extrañeza y desconocimiento frente al lector (cuanto más desconocido, tanto más interesante), por el otro en la jerga de quienes están plenamente familiarizados con él, y cuya jerga misma no necesitan ya comprender los especialistas que más próximos se hallan del objeto.

En los debates sobre la novela histórica aparece la modernización del lenguaje con frecuencia como *oposición antinómica* del arcaísmo. En realidad, son tendencias estrechamente *vinculadas* que se condicionan y complementan mutuamente. También aquí la necesidad de la modernización lingüística procede de la concepción ahistórica y antihistórica de sentimientos, creencias e ideas de los personajes. Cuanto más vivo es el acceso histórico-concreto al ser y a la conciencia de una época pasada, como sucede en la novela histórica clásica, tanto más natural será para la sensibilidad poética el evitar los giros lingüísticos que deriven de un mundo afectivo e intelectual enteramente extraño al del periodo pasado, giros que no *nos aclaran* los sentimientos, creencias e ideas de *personas de otros tiempos*, sino que imponen en estas personas nuestros sentimientos, ideas, etcétera.

Pero el naturalismo labora psicológicamente sobre la base de la introyección, e histórico-socialmente sobre la de la analogía. Hemos escuchado las palabras del propio Flaubert acerca de su *Salambó* y de sus modelos modernos al hablar de su controversia con Sainte-Beuve. Esta misma modernización la descubrimos en todas partes. Así por ejemplo, Sainte-Beuve le reprocha a Flaubert la manera en que presenta la sesión del senado en Cartago. Y Flaubert responde: “¿Pregunta usted de dónde me llegó esa idea acerca del senado en Cartago? Pues de todos los ambientes análogos de las épocas revolucionarias, desde la Convención hasta el Parlamento norteamericano, donde hasta hace poco aún se peleaba con bastones y revólveres, bastones y revólveres que (como mis puñales) la gente había traído en las mangas de sus abrigo; y después de todo, mis cartagineses eran más civilizados, puesto que no había público presente.” Es obvio que con una concepción tal de la base social y de la psicología resulta *imprescindible* modernizar el lenguaje. Ya sobre la base de la analogía se ha modernizado la concepción; el senado de Cartago es un Parlamento norteamericano sin galería, *Salambó* es una Santa Teresa en circunstancias orientales, etc. Es sin duda consecuente que los sentimientos, ideas y creencias transferidos a los personajes se expresen también lingüísticamente en forma modernizada.

En *Salambó* están presentes de modo concentrado todas las tendencias de la decadencia de la novela histórica: una monumentalización decorativa, la desanimación y deshumanización de la historia a la par de su privatización. La historia se revela como una grande y pomposa escenografía que sirve de marco

a un asunto puramente privado, íntimo, subjetivo. Estos dos extremos falsos deben verse juntos y aparecen —independientemente de Flaubert— en una combinación diferente en el representante más notable de la novela histórica de esta época, en Conrad Ferdinand Meyer.

La propia evolución naturalista, particularmente en su transición hacia un subjetivismo lírico, hacia un impresionismo, subraya la tendencia a privatizar la historia. Surgen novelas históricas en las que el lector a menudo tiene que reflexionar un buen rato antes de darse cuenta de que la acción no se desarrolla en el presente. Paradigma de esta corriente es la novela *Une vie* (Una vida) de Maupassant, obra en sí hermosa e interesante. Con notable verdad psicológica representa Maupassant la historia de un matrimonio, la desilusión de una mujer, la destrucción de toda su vida. Mas tiene la curiosa ocurrencia de situar la acción en la primera mitad del siglo XIX, de manera que se inicia en el periodo de la Restauración y ocupa los decenios siguientes.

Los aspectos puramente exteriores de la descripción de la época quedan descritos como es de esperarse de un gran escritor. Pero en la acción misma, la novela se desarrolla completamente “fuera de un tiempo determinado”; Restauración, Revolución de julio, monarquía de julio, etc., acontecimientos que, objetivamente, tienen que influir profundamente en la vida diaria de un ambiente aristocrático, no desempeñan en Maupassant casi ningún papel. La historia privada ha sido situada de manera puramente exterior en un tiempo determinado. El carácter privado de la acción ha suprimido por completo su historicidad.

Esta tendencia a la privatización de la historia se manifiesta con una tensión un poco mayor en la interesante novela de Jacobsen, *Frau Marie Grubbe* (La señora Marie Grubbe). Jacobsen llama su libro “interiores del siglo XVII”, con lo que subraya ya programáticamente su tendencia a describir situaciones. No evita con tanta consecuencia como Maupassant la exposición del trasfondo histórico; describe guerras, sitios, etc., y se puede seguir paso a paso la conexión cronológica de la acción privada con la historia de Dinamarca. Pero sólo la conexión cronológica. Pues estas guerras se hacen y estas paces se firman sin que el lector entienda nada de estos acontecimientos, sin que siquiera lo lleguen a interesar. La acción central nada tiene que ver con esos acontecimientos.

Observamos aquí el mismo rasgo que habíamos descubierto en la *Salambó* de Flaubert; puesto que la novela no parte de los problemas de la vida popular, sino que trata problemas psíquicos de una clase social alta *sin conexión* con los problemas histórico-sociales generales, el vínculo entre los acontecimientos históricos y los destinos particulares se ha roto en todos sus puntos de contacto. También Jacobsen, al igual que Flaubert, propone como heroína a una mujer solitaria. La cadena de desencantos que sufre su personaje principal durante su búsqueda de un “héroe” conforma el contenido de la novela. Problema típicamente moderno. Es indiferente que el autor haya encontrado el motivo en determinadas fuentes para situarlo en el siglo xvii; el caso es que, en cuanto destino *típico*, el destino de Marie Grubbe ocupa su lugar durante la época del propio Jacobsen, o sea en la segunda mitad del siglo xix. Y como la acción principal descansa en esa modernización de los afectos, no es difícil entender que también aquí el ambiente histórico y los sucesos históricos no pueden ser sino una escenografía decorativa. Cuanto mayor la autenticidad con que Jacobsen configuró en ciertos detalles el medio ambiente histórico, cuanto más auténticas son algunas figuras y escenas aisladas, tanto mayor debe ser la discrepancia con la tragedia psíquica de la heroína y tanto más excéntrico tiene que ser su destino en este ambiente.

Como en Maupassant, también aquí se plasma un verdadero problema de la vida contemporánea. Pero todavía más que Maupassant expone Jacobsen este problema desligado de la vida social, meramente a partir de sus motivaciones psíquicas y de sus efectos. Por eso en ambos casos el trasfondo histórico tiene que resultar arbitrario. La transferencia a la historia crea en los dos ejemplos citados una forma debilitada y excéntrica de la representación del presente.

Esta tendencia a privatizar la historia es característica del periodo en que se inicia la decadencia de la gran literatura realista. Claro está que se manifiesta asimismo en la novela de actualidad, aun allí donde algún notorio acontecimiento histórico es integrado en la acción. Pues al alterarse su vínculo natural con los sucesos de la vida privada de los protagonistas no sólo se altera la función de ese acontecimiento en la propia acción, sino también el aspecto bajo el que se manifiesta en el complejo global del mundo plasmado. La novela histórica clásica —y después de ella, la gran novela realista de actualidad— elige figuras centrales que, con todos sus caracteres “medianos”

que ya hemos analizado en detalle, son apropiadas para encontrarse en el punto crítico de las grandes colisiones socio-históricas. Las crisis históricas plasmadas son elementos inmediatos y adecuados de los destinos individuales de los protagonistas y forman, de acuerdo con ello, una parte orgánica de la acción misma. De esta manera se hallan indisolublemente ligados lo individual y lo histórico-social tanto en la caracterización de los personajes como en la presentación de la acción.

Esta especie de plasmación es meramente la expresión artística de aquel auténtico historicismo que había movido a los autores clásicos, o sea de la concepción de la historia en cuanto destino del pueblo. Cuanto más va decayendo ese historicismo, tanto más patente es el aspecto de lo social como mero "ambiente", como medio pintoresco o como trasfondo inmutable, etc., frente al que se desenvuelven destinos aparentemente privados. La generalización se efectúa en parte transformando a los protagonistas en personas normales "sociológicamente" caracterizadas y en parte mediante "símbolos" que son impuestos desde fuera a las caracterizaciones y a la acción. Es evidente que, cuanto más significativos son los acontecimientos sociales, cuanto mayor es el interés histórico visible que poseen, tanto mayor será la necesidad de plasmarlos sólo de esa manera. El modo en que en *Marie Grubbe* se plasma el estallido de la guerra de 1870 entre Alemania y Francia y la forma en que los mismos sucesos se presentan en la *Naná* de Zola no es en principio contradictorio en lo que se refiere a su concepción general, por diferente que sea en ambas la realización técnica y artística.

Este dualismo de lo histórico-social y lo individual-privado, así como su consecuencia: la privatización de la historia, se manifiesta con una claridad ilustrativa quizá aún mayor que en Maupassant y Jacobsen en los realistas ingleses sobresalientes que han trabajado ya literariamente en una etapa más elaborada de este desarrollo. Ilustremos esta tendencia brevemente con el ejemplo de Thackeray, ese extraordinario realista crítico. Está además estrechamente relacionado con las mejores tradiciones de la literatura inglesa, con las grandes descripciones sociales del siglo XVIII, que él mismo estudió en detalle en una serie de interesantes obras críticas. Su intención literaria consciente en modo alguno se orienta hacia una separación de la novela histórica respecto de la novela histórico-social, es decir, no tiende a constituirla en un género propio según suele suceder como

resultado objetivo de esa evolución. Mas tampoco se adapta a la forma clásica de la novela histórica, a la novela de Walter Scott, sino que intenta aprovechar las tradiciones de la novela social del siglo XVIII de manera inmediata para una novela histórica de tipo peculiar. Hemos hablado ya en el momento oportuno de que en la novela inglesa realista del siglo XVIII, especialmente en Fielding y Smollet, se habían elaborado ya determinados acontecimientos históricos, pero sólo en la medida en que entraban en contacto inmediato con los destinos personales de los protagonistas, o sea —de acuerdo con las ideas y tendencias artísticas que imperaban en esa época— en forma meramente episódica, sin influir jamás esencialmente en las cuestiones principales de las novelas.

Y si Thackeray se apropia ahora, consciente y artísticamente, de esa manera de configurar, resulta que en sus novelas tanto su punto de partida ideológico como su objetivo artístico tiene que ser muy diferente del enfoque y de la meta que caracterizaban a los realistas del siglo XVIII. En éstos, la *aproximación a la historicidad* surgía de manera natural de sus tendencias realistas crítico-sociales. Representa uno de los numerosos pasos que llevarían a la concepción realista de la historia, de la vida social, de la vida popular, que encontraría su culminación en Scott y Pushkin. En Thackeray, este *retorno* al estilo y a la composición de las novelas del siglo XVIII proviene de un motivo ideológico muy distinto, a saber, de una profunda y amarga decepción, satíricamente expresada, por las costumbres burguesas, por el tipo de política, por las relaciones entre la vida social y la vida política de su propio tiempo. Al adoptar el estilo del siglo XVIII, lo que quiere es desenmascarar la apologética contemporánea.

De aquí que para él, el dilema en la exposición de los acontecimientos históricos se reduzca a la elección entre glorificación patética de la vida pública y descripción realista moral de la vida privada. Cuando por ejemplo su héroe, Henry Esmond —quien narra su propia historia, que ocurre a fines del siglo XVII y principios del XVIII—, enfrenta las novelas de Fielding a las exposiciones históricas oficiales en forma polémica, cuando en una discusión con el poeta Addison defiende los derechos del realismo en la descripción de la guerra atacando el embellecimiento poético, la manera en que se expresa corresponde estupidamente al tono de la época, al lenguaje del escritor de memorias, pero expresa a la vez las convicciones literarias del

propio Thackeray. Fundamento de este estilo es el desenmascaramiento del falso heroísmo y, en especial, un desenmascaramiento de las leyendas históricas sobre un supuesto heroísmo. También acerca de esto se expresa con palabras plásticas y bellas el protagonista Esmond: “¿Qué espectáculo es más soberbio que el de un gran monarca en el exilio? ¿Quién es más digno de nuestro respeto que un hombre heroico en la desgracia? Mr. Addison pintó una figura de esta especie en su noble drama *Catón*. Pero imagínese al fugitivo Catón en una taberna, con una moza sentada en cada pierna, rodeado de una docena de sumisos y borrachos compañeros de su derrota y de un hostelero que pide se le pague: la dignidad de la desgracia se ha perdido aquí por completo”. Este desenmascaramiento es el que exige Thackeray cuando le quiere quitar a la historia su peluca, cuando niega que la historia de Francia y de Inglaterra se ha llevado a cabo únicamente en las cortes de Windsor y Versalles.

Todo esto, por supuesto, lo dice Esmond y no el propio Thackeray, y la novela no pretende ser una descripción objetiva de la época, sino meramente la autobiografía del héroe protagonista. Pero aparte de que esta relación entre las descripciones costumbristas de la vida privada y los acontecimientos históricos muestra rasgos muy similares a los de *Vanity Fair*, por ejemplo, tampoco esta composición puede ser casual en un escritor tan consciente e importante como es Thackeray. La forma de “memoria” es una expresión literaria adecuada para su desenmascaramiento de la seudograndeza histórica; todo se ve desde la proximidad del trato privado cotidiano, y el falso patetismo de los héroes hechos, de los héroes ficticios, se derrumba sobre sí mismo cuando es mostrado en esta forma microscópica. Y la intención es justamente que se derrumbe. El protagonista ha visto a Luis XIV en sus últimos días. Dice Esmond que Luis quizá haya sido un héroe para un libro, para una estatua, para una pintura mural, pero “¿fue acaso más que un hombre para Madame Maintenon, para el barbero que lo rasuraba, para Monsieur Fagon, su médico?” La cercanía debe destruir: la supuesta grandeza del general Marlborough, del pretendiente de los Estuardos, y otros personajes más. Y una vez desenmascarado todo engaño histórico, lo único que queda es la honradez de hombres sencillos, capaces de realizar un verdadero sacrificio aun sin sobresalir notablemente del promedio; un tipo de hombre como lo es el propio protagonista de la novela.

Thackeray es sumamente consecuente al trazar esta imagen. Mas ¿surgió efectivamente, según quiere Thackeray, una auténtica imagen de la época? Thackeray sin duda tiene razón al responder a *su* dilema. Pero el dilema mismo es estrecho y falso. Hay una tercera posibilidad: justamente la que suele plasmar la novela histórica clásica. Ciertamente, la época que siguió a la “gloriosa revolución” hasta consolidarse la casa Hannover en el trono de Inglaterra no se encuentra entre los periodos particularmente heroicos, menos aún en lo que respecta a la vida y a las acciones de los partidarios de la restauración estuarda. Mas recordemos que también Scott plasmó estos intentos de volver a colocar en el trono a los Estuardos (en *Waverley* y, en un periodo posterior, en *Rob Roy* y *Redgauntlet*), y al hacerlo no idealizó en lo más mínimo a la dinastía ni a sus partidarios; ni siquiera procuró respetarlos. Sin embargo surgió con él una imagen histórica que en cada fase se muestra grande, dramática y repleta de profundos conflictos. Es fácil descubrir la causa de esta generosidad. Scott ofrece un cuadro amplio y *objetivo* de las fuerzas históricas, tanto de las que tienden en dirección de los levantamientos en favor de los Estuardos como de aquéllas que las condenan a un fracaso necesario. El centro de este cuadro lo ocupan los clanes escoceses, mal guiados por una serie de aventureros y obligados a guerrear desesperadamente debido a su situación económica y social. También en Scott el destino del pretendiente a la corona es tragicómico, y el de sus partidarios ingleses cómico o lastimoso. Estos últimos están en desacuerdo con el régimen de los Hannover, pero se mantienen quietos por ser demasiado cobardes e indecisos para actuar, porque no se atreven a arriesgar su bienestar material, porque la creciente capitalización de Inglaterra ha nivelado en grado notable las antiguas diferencias entre los bienes inmuebles feudales y los capitalistas. Pero gracias a que es el verdadero sufrimiento, el verdadero heroísmo de un pueblo —aunque ese heroísmo se haya desviado y sea anticuado— el que ofrece el fundamento de la acción, los sucesos descritos pierden toda su mezquindad y su fatuidad, es decir, todo lo meramente individual y privado.

Thackeray, en cambio, no percibe al pueblo. Reduce su acción a algunas intrigas en la clase superior. Sin duda sigue siendo también aquí un notable escritor que sabe exactamente que esta mezquindad se limita a la capa social por él descrita y que con ello no ha presentado la esencia de todo el devenir his-



tórico. No es fortuito que una y otra vez aparezcan en los diálogos las sombras de la época de Cromwell, de la época heroica del pueblo inglés. Pero esa época parece haber pasado definitivamente y sin dejar huella, y la vida descrita se disuelve enteramente en pequeños asuntos privados. Lo que el pueblo piensa y dice acerca de todo lo que sucede se mantiene en las tinieblas: a saber, que ese pueblo inglés que se batió en las luchas de la guerra civil —especialmente los campesinos, los *yeomen* y los plebeyos de las ciudades— se sumía precisamente en esos tiempos en la miseria económica y moral debido al vertiginoso desarrollo del capitalismo; y que mucho más tarde nacieron del suelo abonado con su sangre los nuevos héroes ludditas, o sea los chartistas. Thackeray se muestra ciego ante esta tragedia que constituye la verdadera base de las tragicomedias y comedias que se desenvuelven “arriba”.

Con esto elimina la objetividad histórica, y cuanto mayor es la precisión con que fundamenta psicológicamente los actos particulares de sus personajes y más sutil la finura con que lleva a cabo esa psicología privada, tanto mayor es el carácter azaroso de toda la acción si se la contempla desde una perspectiva histórica. Naturalmente, no es falsa esa psicología, sino, por el contrario, muy sutil, justamente cuando descubre lo fortuito en las actitudes políticas de sus figuras. Pero este carácter azaroso sólo puede tener un auténtico efecto de falsedad si se encuentra en un contexto objetivo de situaciones sociales, un contexto en que lo fortuito se convierte en un momento de necesidad histórica. También el *Waverley* de Walter Scott se ve envuelto por mera casualidad en el levantamiento estuardo; pero su papel es el de contrastar con aquellos para quienes la actitud rebelde es una necesidad histórico-social. Y si Thackeray subraya con particular énfasis el que su héroe se ha convertido en enconado enemigo de Marlborough, y no en su entusiasta partidario, solamente porque había sido tratado mal por él en una ocasión, y si en la novela *Marlborough* es presentado entonces exclusivamente desde el ángulo del enfado privado, el resultado obligatorio es una tal caricatura que el propio Thackeray siente la necesidad de incluir más tarde una serie de informes, correcciones y anotaciones en sus memorias en contra de su propio subjetivismo. Mas estas correcciones sólo debilitan en teoría las unilateralidades; de ninguna manera pueden conferir a la figura de Marlborough un relieve histórico objetivo.

Este subjetivismo rebaja en la novela a todos los personajes

históricos. Para nada hablamos del hecho de que Swift es visto exclusivamente en sus aspectos “demasiado humanos”, de modo que lo deberíamos tener por un mezzuino intrigante y arribista si no poseyésemos gracias a sus propias obras (y no por la novela de Thackeray) también una imagen diferente de él. Pero también personajes tales como los escritores importantes de la época, Steele y Addison, son rebajados objetivamente, a pesar de que Esmond los describe con evidente simpatía, ya que sus caracteres sólo pueden manifestar los rasgos que suelen manifestarse en la cómoda vida privada del promedio cotidiano. Todo aquello que los ha convertido en importantes representantes de las principales corrientes de la época, en ideólogos de las profundas transformaciones ocurridas en el pueblo, tiene que mantenerse al margen de la narración de Thackeray para estar de acuerdo con las ideas generales de este autor. Conocemos ampliamente por la historia y la historia literaria el gran efecto que ejerció su revista *Spectator* en toda la Europa burguesa culta, así como el hecho de que ese efecto descansaba en buena medida en que los acontecimientos diarios de la vida servían en esta revista de punto de partida para la fundamentación teórica y demostración práctica de la nueva y victoriosa moral de la burguesía en ascenso. Pues bien, el *Spectator* hace también su aparición en el *Henry Esmond*. Pues el héroe se sirve de su amistad personal con los editores para criticar satíricamente la frívola coquetería de los personajes que idolatra, con el fin de ejercer sobre ellos una influencia moral. Es muy posible que en la revista se publicasen también artículos de esta especie. Pero la elaborada *reducción* de su papel histórico a tales episodios privados significa objetivamente una distorsión de la historia, su rebajamiento al nivel de lo nimio y privado.

Sin duda, Thackeray sufrió con esta discrepancia. En otra novela histórica (*The Virginians*) expresa esa insatisfacción. Explica que al escritor actual no le es posible mostrar a sus personajes en un contexto verdaderamente rico de su vida profesional, de sus labores vitales, etc. El escritor se limita a plasmar por un lado las pasiones, el amor o la envidia y por el otro, a describir las formas de vida exteriores de la existencia social de sus figuras (en un sentido superficial, “mundano”). Con esto expresa Thackeray la decisiva falla de la incipiente decadencia del realismo; lo hace con gran perspicacia, si bien no percibe las verdaderas causas sociales y sus consecuencias literarias. No se da cuenta que esa falla se debe a la concepción estrecha y

demasiado unilateral del ser humano, a la violenta separación de los personajes plasmados respecto de las grandes corrientes de la vida popular y, por lo tanto, de los problemas verdaderamente importantes de la época.

Los clásicos del realismo habían podido plasmar poética y plásticamente estos aspectos de la vida humana porque en ellos todavía se manifestaban todos los poderes sociales como relaciones humanas. Un importante cambio en el destino del viejo Osbaldiston en el *Rob Roy*, como lo es el riesgo de la bancarrota, le ofrece a Scott la oportunidad de desarrollar con toda naturalidad a partir del propio dramatismo social y humano de la situación las diversas costumbres de los comerciantes de Glasgow en sus negocios, y de hacerlo sin una pesada descripción del ambiente. Las diferentes actitudes frente a la profesión militar en Andrei Bolkonski, Nicolai Rostov, Boris Drubetzkoj, Denissov, Berg, etc., las diversas posturas frente a la agricultura y a la servidumbre en el Bolkonski viejo y en el joven, todo ello se presenta en Tolstoi como elementos orgánicos e integrados de la fábula, del desarrollo humano y psicológico de estas figuras.

Con la privatización general en la visión de sociedad e historia se pierden estos nexos vivos. La vida profesional aparece como muerta; todo lo humano es enteramente sepultado por la desértica arena de la prosa de la vida capitalista. Los naturalistas algo posteriores, y ya Zola, se arrojan ciertamente sobre esta prosa y la colocan en el centro de la literatura, pero sólo fijando y eternizando literariamente sus rasgos decrepitos mediante la presentación sólo descriptiva del “ambiente” objetivo; al dejar sin plasmar aquello que Thackeray —con una intuición justa, pero desde una situación falsa— había designado como imposible de plasmar, sustituyen esa plasmación con descripciones “científicas”, en ocasiones brillantes, de cosas y relaciones entre cosas.

Para una salida naturalista de este tipo Thackeray es un realista demasiado consciente y está demasiado ligado a las tradiciones del verdadero realismo. Parapetándose en la forma clásica de la novela histórica, para él inalcanzable, huye hacia una renovación artificial del estilo de la Ilustración inglesa. Y esta arcaización sólo puede conducir, como en cualquier otro campo, meramente a resultados problemáticos. La búsqueda de un estilo conduce a una estilización que hace surgir a la superficie con los colores más estridentes las debilidades de su concepción ge-

neral de la vida social, subrayándolas todavía más de lo que pudiera responder a sus intenciones conscientes. Sólo desea des-  
enmascarar la falsa grandeza, el pseudoheroísmo, pero su estilización lleva, según hemos visto, a que toda figura histórica muestre su significación —también su significación auténtica— en una luz atenuada y a veces incluso destructiva. Quiere mostrar frente a esto la verdadera e intensa grandeza de una moralidad sencilla; mas su estilización sólo logra que sus figuras positivas aparezcan como aburridos e insoportables hombres virtuosos. Al adoptar las tradiciones literarias del siglo XVIII ciertamente confiere a sus obras una unidad estilística que resulta sumamente agradable en medio de la incipiente disolución naturalista de la narrativa. Sin embargo, esta unidad no pasa de ser unidad de estilo; no cala a las profundidades de la plasmación, y es incapaz, por lo tanto, de resolver los problemas que plantea la privatización de la historia. Cuando más, los puede ocultar.

### III. *El naturalismo de la oposición plebeya*

El poder de las tendencias desfavorables para la literatura se manifiesta con mayor potencia allí donde los escritores luchan conscientemente contra él para sucumbir sin embargo, en la práctica, a ese mismo poder. Hemos visto que la restricción del naturalismo a una fiel reproducción de la realidad inmediata (y *exclusivamente* a ésta) despojó a la literatura de la posibilidad de configurar con vitalidad, con una acción movida, las fuerzas motrices esenciales de la historia. La novela histórica de escritores tan sobresalientes como son Flaubert y Maupassant degeneraron en un episodismo. Las experiencias puramente privadas, exclusivamente individuales de los personajes no están vinculadas ni con un solo lazo a los acontecimientos históricos, por lo que han perdido su verdadero carácter histórico. Y los acontecimientos históricos mismos son rebajados debido a esta separación a algo meramente exterior, exótico, a un trasfondo puramente decorativo.

Todas estas tendencias artísticas desfavorables surgen del desarrollo social y político general de la burguesía después de la Revolución de 1848. Pero tampoco en este caso debe imaginarse la conexión entre las tendencias generales de la época y los problemas formales de la literatura como algo demasiado directo y patente. Estas tendencias tienen el efecto de una pér-

dida de popularidad en la novela histórica. Los novelistas carecen ya del vigor (y con frecuencia de la voluntad) para vivir la historia como historia del pueblo, como un proceso de desarrollo en que el pueblo ha jugado el rol principal, ya sea activa o pasivamente.

En los escritores que dirigen su atención inmediata a la propia burguesía —como sucede, según vimos, con Flaubert—, esto se manifiesta en una concepción decorativa y exótica de la historia, mediante lo cual se intenta aportar un nuevo objeto a la gris y tediosa, despreciada y odiada prosa de lo burgués cotidiano. En el multicolor brillo de su lejanía, de su diferencia respecto del presente, la historia debe satisfacer la nostalgia que se traduce en la frase: ¡Alejémonos de este mundo triste y tedioso!

Algo distinto sucede con los escritores que guardan aún un vínculo con el pueblo y para quienes es justamente el sufrimiento del pueblo bajo la terrible presión “de arriba” lo que constituye el punto de partida de su concepción del mundo, de su plasmación artística. También ellos se enfrentan con desconfianza, desprecio y odio al mundo dominante de la prosa burguesa. Mas su creación no está determinada por un refinado desengaño estético y ético, sino por el resentimiento y la amargura de las amplias masas populares, cuyo verdadero anhelo no ha cumplido la serie de revoluciones burguesas de 1789 a 1848.

Todo verdadero conocedor del movimiento naturalista en la literatura conoce de sobra el papel —preponderantemente negativo— que tuvo en él la naciente conciencia socialista del proletariado. El hecho cada vez más patente e innegable de las “dos naciones” ejerció efectos muy ambiguos en la literatura. Donde el espíritu de la democracia revolucionaria sigue vivo en la sociedad o donde el socialismo ya se ha ganado a los escritores más importantes, puede llevar a nuevas formas del gran realismo. Pero en Europa occidental se produce después de la Revolución del 48 una enajenación del escritor respecto de los grandes problemas que abarcan a la sociedad íntegra, una restricción de su campo de visión a una sola de las “dos naciones”. Hemos visto ya —y tendremos oportunidad de observarlo más adelante— que esta limitación tiene efectos negativos cuando el campo visual temático se reduce a la sociedad de “arriba”.

Esta limitación trae consigo también un empobrecimiento de la literatura cuando el escritor, con idéntica inmediatez natu-

ralista, dedica su atención exclusivamente al mundo de “abajo”. Donde mejor podemos comprobarlo es en las novelas históricas de Erckmann-Chatrian. El conocido crítico ruso Pissarev las considera, con toda razón, un nuevo tipo de novela histórica. En su democráticamente legitimada satisfacción de descubridor, y en su democráticamente justificada polémica contra las novelas históricas de sus coetáneos, pasó sin embargo por alto los límites de Erckmann-Chatrian y su estilo de composición. Escribe acerca de ellos lo siguiente: “A nuestros autores no les interesa cómo y por qué se produjo este o aquel gran acontecimiento histórico, *sino* la impresión que ha provocado en las masas, cómo ha sido entendido por éstas, cómo han reaccionado a ese acontecimiento”.

He subrayado la palabra “sino” para llamar la atención del lector sobre la confrontación demasiado radical de Pissarev. Ciertamente que añade inmediatamente que entre el aspecto exterior de la historia (los grandes acontecimientos, las guerras, los tratados de paz, etc.) y su aspecto interno (la vida de las masas) existe una “acción recíproca vital”. Pero también esta acción recíproca se mantiene en lo exterior cuando se la analiza, sigue siendo una acción recíproca de factores que prácticamente nada tienen que ver el uno con el otro. Y por eso precisamente, cuando trata las obras de Erckmann-Chatrian, no percibe que esta acción recíproca es en estas obras meramente exterior, cuando existe.

Sería equivocado el negar la relativa justificación de esta manera de considerar la realidad histórica. De manera *inmediata*, pero sólo de manera inmediata, la historia de las sociedades de clase tiene que reflejarse de este modo en los ojos de las masas subyugadas y explotadas. Las guerras se llevan a cabo en favor de los intereses de los explotadores, y las masas explotadas se desangran en ellas, sucumben materialmente, se convierten en inválidos, etc. Las leyes son un sistema que respalda el tipo de explotación vigente en un determinado momento. Quedan incluidas las leyes de la democracia burguesa, de esa democracia que exhibe en sus banderas las palabras “libertad, igualdad, fraternidad”, de esa democracia que consiguió establecer la más completa igualdad formal ante las leyes. Pues la ley —según escribe con sarcástica ironía y desengaño Anatole France acerca de la democracia burguesa— prohíbe con la misma inexorabilidad, tanto a los ricos como a los pobres, el dormir debajo de los puentes.

Mas ¿corresponde esta imagen inmediata, y relativamente justificada en su inmediatez, a la verdad objetiva del proceso histórico total? ¿Todos los sucesos e instituciones de la historia de la sociedad de clases son *del mismo modo* indiferentes y hostiles para las masas oprimidas? Por supuesto que Pissarev no piensa así; muy por el contrario: pone énfasis en que “no siempre y no en todas partes dominaba una tal ausencia de consideraciones ‘desde abajo’ sobre los grandes sucesos históricos. Y no siempre ni en todas partes la masa fue ciega y sorda a aquellas doctrinas que la laboriosa vida diaria ofrece continuamente a quienes son capaces de ver y de oír”. Y celebra justamente como virtud literaria de Erckmann-Chatrion el que elijan los momentos de la vida de las clases en que las masas extraen de estas experiencias la consecuencia, en que despiertan “para darse a sí mismos cuenta y razón rigurosa de lo que les impide llevar una vida más feliz y digna”.

En la medida en que Erckmann-Chatrion dirigen su atención a estos periodos de la vida del pueblo, el elogio de Pissarev es justo. Pero son muchos los aspectos en que aparecen los límites de este modo de pensar y que él como crítico debió de haber reconocido plenamente. En primer lugar no existe objetivamente entre los diversos periodos de la evolución de la humanidad esa rígida oposición de la indiferencia enteramente pasiva con respecto al activo despertar de las masas, como podría creerse a primera vista. El desarrollo de la sociedad es, sin duda, un proceso irregular, pero es un proceso que, no obstante oscilaciones que a veces pueden durar siglos, se mueve siempre hacia adelante. Y las etapas particulares de este camino objetivamente jamás son indiferentes para las masas, ni siquiera cuando no se produce un visible movimiento popular en favor o en contra de la innovación. El carácter contradictorio del progreso en la sociedad de clases se manifiesta ante todo en que los momentos y las etapas singulares ejercen en la vida de las masas efectos simultáneamente opuestos. La ingeniosa y maliciosa crítica que hace Anatole France a la igualdad burguesa no elimina el hecho de que la igualdad ante la ley, a pesar de toda su limitación clasista, es un extraordinario paso histórico hacia adelante si se la compara con la justicia estamental, y lo es incluso desde el punto de vista de las masas, desde abajo. (El convencido demócrata Pissarev y también Anatole France hubiesen sido los últimos en poner este hecho en tela de juicio.) Por lo tanto, esas masas populares que sacrificaron sus vidas por lograr esa

igualdad estaban en lo justo, a pesar de la justificación de la crítica que hace France.

A la variedad objetiva de cada una de las etapas de desarrollo debe corresponder en la vida de las masas una pluralidad aún más rica y escalonada de reacciones a ellas. Pues consideradas desde un punto de vista histórico-social, estas etapas pueden ser correctas o falsas. Y precisamente a consecuencia de la inmediatez socialmente necesaria del eco de los grandes acontecimientos en las masas de reducida evolución política son las más diversas reacciones falsas el camino ineludible de estas mismas masas para alcanzar, basándose en experiencias propias, una posición que responda auténticamente a los intereses del pueblo.

La grandeza de los clásicos de la novela histórica consiste en que realmente le hacen justicia a esta variedad de la vida popular. Walter Scott describe las más diversas luchas de clase (levantamientos realistas reaccionarios, luchas de los puritanos contra la reacción estuarda, luchas de clase de la nobleza contra el absolutismo incipiente, etc.), mas siempre añade la profusa variedad en las reacciones de las masas a esas luchas. También en sus obras conoce la gente del pueblo perfectamente el abismo que separa en la sociedad a los de "arriba" de los de "abajo". Sin embargo, estos dos mundos son verdaderamente dos mundos comprensivos, también en el sentido de que abarcan la vida total de personas plasmadas en sus diversas facetas. Sus acciones recíprocas producen así colisiones, conflictos, etc., cuya totalidad abarca realmente el ambiente social íntegro de las luchas de clase de una determinada época.

Es esta variedad profusa, escalonada, completa, la que ofrece una imagen real y correcta de la vida popular en las épocas de crisis de la evolución de la humanidad. En cambio, Erckmann-Chatrion eliminan por completo el mundo "de arriba", y Pissarev los alaba por ello con entusiasmo. Escriben estos dos autores —afirma— acerca de la Revolución francesa, y no se nos enfrenta ni a Danton ni a Robespierre; y escriben acerca de las guerras napoleónicas sin que en la novela haga su aparición el propio Napoleón. En efecto, así es. Pero ¿constituye esto un rasgo positivo?

En las reflexiones anteriores hemos hablado con detenimiento del papel que corresponde en la novela histórica clásica a las grandes figuras dirigentes y representativas de la historia. Hemos visto (y lo veremos con claridad aún mayor cuando ana-



licemos el desarrollo moderno tomando ejemplos negativos) que la práctica compositiva de Scott o de Pushkin de convertir estas figuras en tipos secundarios se debe a una profunda y justa visión histórica, que tenemos aquí una gran verdad de la vida, a saber, la posibilidad concreta de plasmar la vida del pueblo en su totalidad histórica verdaderamente extensa. Y si Erckmann-Chatrian eliminan de su imagen de la Revolución francesa completamente a Danton y a Robespierre, sin duda tienen derecho a hacerlo, pero sólo si son capaces de presentar con la misma fuerza convincente y con la misma plasticidad aquellas corrientes en la vida popular francesa de los tiempos de la Revolución cuyos representantes más claros y concentrados fueron precisamente Danton y Robespierre. Pues sin estas corrientes, la imagen de la vida popular resulta fragmentaria; carece de la más elevada expresión consciente, de la verdadera cabeza político-social.

Quizá esta tarea pueda encontrar una solución artística satisfactoria, pero lo cierto es que Erckmann-Chatrian ni siquiera se la propusieron, para ya no decir que no la resolvieron. En esa total eliminación de los protagonistas históricos de la imagen de su época se manifiesta por el contrario una concepción del mundo a la que Pissarev, en su confrontación de la historia interna y externa (con una mera acción recíproca), prestó una expresión más consciente de la que había hallado en la propia obra de Erckmann-Chatrian.

También este viraje cosmovisual en la postura frente a la historia se desenvuelve a consecuencia de la Revolución del 48. Expresa esa generalizada decepción en cuanto a los posibles resultados de las revoluciones burguesas que se inicia ya poco después de la gran Revolución francesa, pero que sólo ahora se acrecienta hasta constituir una corriente verdaderamente poderosa. Entre los historiadores y escritores burgueses liberales aparece como "historia de la cultura", o sea como la concepción de que las guerras, los tratados de paz, las transformaciones políticas, etc., no representan más que la parte exterior y menos importante de la historia; lo decisivo, lo verdaderamente revolucionario, en cambio, el "interior" de la historia, lo constituyen el arte, la ciencia, la técnica, la religión, la moral y la filosofía. Piensan que son las transformaciones de estos fenómenos las que señalan el verdadero camino de la humanidad, mientras la historia "externa", la historia política, no describe sino el oleaje en la superficie.

Pero en los decepcionados plebeyos, especialmente en aquellos poetas y pensadores para quienes el proletariado ya comienza a ser parte integrante del pueblo, este viraje se expresa de manera muy diferente, y aun opuesta, a pesar de ser las mismas las causas histórico-sociales. También aquí se produce una desconfianza frente a la “gran política”, frente a la “historia externa”. Pero la imagen que se le opone no es el confuso concepto idealista de “cultura”, sino la vida material y económica, la vida real e inmediata del propio pueblo. Podemos observar esta desconfianza respecto de la política en toda la historia premarxista del surgimiento del socialismo, desde Saint-Simon hasta Proudhon. Y sería erróneo el dejar de ver cuántos nuevos puntos de vista ha aportado este abandono de la política, esta búsqueda de la llave que abriera la “historia secreta” de la humanidad; aparecieron aquí por primera vez importantes inicios e ideas para la visión materialista de la historia; así por ejemplo en los grandes utopistas.

No tarda en presentarse la reacción, y los motivos negativos que reducían el campo visual llegan a predominar. Así en Proudhon. La desconfianza frente a la política conduce en medida creciente a un aplanamiento, a un empobrecimiento de la imagen de la vida social, e incluso lleva a una distorsión de la propia vida económica. El llamado a la existencia inmediata, material del pueblo, que había constituido el punto de partida de un auténtico enriquecimiento de la imagen social, se convierte en su contrario en cuanto se mantiene en esa inmediatez.

También en la novela histórica —y en la literatura en general— es éste el destino del punto de vista aplicado unilateral y restringidamente desde “abajo”. La desconfianza abstracta, que se ha mantenido rígida en su abstracción, respecto de *todo* lo que sucede “arriba”, trae consigo un empobrecimiento de la realidad histórica representada. La cercanía exagerada de la vida popular concreta e inmediata tiene por consecuencia el empalidecimiento y hasta la pérdida total de sus rasgos más elevados y heroicos. El desprecio abstracto de la historia “externa” nivela el acontecer histórico en un plano cotidiano y gris de mera espontaneidad.

Hemos podido observar tales rasgos cosmovisuales en el mismo León Tolstoi, quien en la línea esencial de su creación literaria elaboró digna y novedosamente la riqueza vital de los clásicos. Mas debido al peculiar desarrollo de Rusia, Tolstoi es todavía un escritor que pertenece al periodo de preparación de

la revolución democrática; por más que se oponga conscientemente a ella, es un coetáneo de la democracia revolucionaria en la literatura, y no dejó de recibir una profunda influencia de ella. Y por eso su producción literaria puede transgredir los límites estrechos de su concepción del mundo.

Recordemos la exposición que hace Tolstoi de la guerra. No hay escritor de la literatura universal que justamente en esta cuestión se hubiese visto embargado de una desconfianza tan profunda contra todo lo de "arriba" como Tolstoi. Su presentación del mundo de "arriba", de los estados mayores, de la corte, de las provincias, etc., refleja la desconfianza y el odio del sencillo campesino o soldado. Y sin embargo, Tolstoi describe ese mundo de "arriba", con lo que proporciona un objeto concreto y visible a esa desconfianza y a ese odio del pueblo. Ya esta sola diferencia es algo más que meramente exterior y esquemática. Pues la existencia concreta del objeto odiado introduce ya de por sí una jerarquía, una intensificación, una pasión en la descripción de los sentimientos del pueblo respecto a este mundo de "arriba".

Con su manera de plasmar la historia, Tolstoi no sólo logra una mayor diferenciación, sino un tipo muy distinto de articulación. Esta no constituye en modo alguno un problema puramente artístico de expresión; por el contrario, parte precisamente de la intensificación, del enriquecimiento y de la concretización del contenido de la imagen social e histórica. Tolstoi, en efecto, traza con extraordinaria maestría el despertar de los sentimientos nacionales del pueblo durante la campaña de 1812. Antes, las masas populares habían sido exclusivamente una muda carne de cañón para los fines explotadores del zarismo. De acuerdo con ello, el objetivo y el destino de la guerra había sido en buena medida indiferente para esas masas. Las manifestaciones patrióticas nacían meramente de la estulticia, del alarde o de alguna sugestión de "arriba". Con la retirada del ejército ruso sobre Moscú y, más todavía, con la ocupación y el incendio de Moscú, se altera la situación histórica objetiva, y junto con ella se alteran también los sentimientos del pueblo. Tolstoi plasma estos cambios con la acostumbrada riqueza de su estilo, señalando siempre que grandes partes de la vida popular, tal como se había desenvuelto bajo el régimen zarista, quedaron tanto objetiva como subjetivamente intactas por el destino de la patria. El cambio, con todo, se produjo. Y Tolstoi lo expresa clara y plásticamente en la figura de Kutúzov, cuan-

do, apoyado en la confianza del pueblo, es nombrado primer comandante en contra de la voluntad del zar y de la corte; y cuando, no obstante todas las intrigas de "arriba", es capaz no sólo de mantener su posición, sino también de imponer su estrategia, al menos en los puntos principales. Pero en cuanto llega a su término la guerra de defensa popular, en cuanto le sucede una nueva guerra de conquista del zarismo, Kutúzov se desmorona tanto interior como exteriormente. Su misión de defender la patria como representante de la voluntad popular ha sido cumplida; son los cortesanos e intrigantes de antes los que vuelven a tomar las riendas en la nueva guerra. El paro de la actividad del pueblo recibe en la dimensión de Kutúzov una clara y visible expresión.

Las novelas de Erckmann-Chatrian carecen de esta concreción. Pensemos en su *Historia de un conscripto del año 1813*. Aquí, la guerra es para el pueblo simplemente guerra, con todos sus horrores, pero sin contenido político concreto. De las complejas contradicciones de la época, válidas en particular para las zonas alemanas ocupadas por Napoleón —que es donde se desarrolla la novela—, no nos enteramos para nada. Ciertamente que llega a nuestro conocimiento por ejemplo el hecho de que la población de Leipzig, que antes había simpatizado con los franceses, se muestra ahora hostil a ellos. Pero sólo se nos hace saber lo que buenamente puede percibir un recluta común y corriente, sin el menor interés político, cuando visita una taberna y siente este viraje en la actitud general.

Se revela aquí con toda claridad la limitación del estilo de plasmación naturalista y unilateral que se restringe exclusivamente a la presentación de lo inmediato en la vida de una persona común. En algunos ensayos anteriores ("La fisonomía intelectual de las figuras literarias" y "Narrar o describir", *Los problemas del realismo*)<sup>1</sup> he analizado con detalle esta limitación general del naturalismo. Con respecto a los problemas específicos de la novela histórica sólo hace falta añadir ahora que la plasmación naturalista quiebra necesariamente el ápice —tanto el subjetivamente consciente como el objetivamente histórico— de los movimientos populares, de las actitudes del pueblo. Con esto, todo aquello que en cuanto detalle ha sido bien observado y descrito trasciende de la verdad vital inmediata a la

<sup>1</sup> En alemán: "Die intellektuelle Physiognomie der literarischen Gestalten" y "Erzählen oder Beschreiben", *Probleme des Realismus*, Aufbau-Verlag, Berlín, 1955.

abstracción; la guerra de 1813 podría ser una guerra cualquiera. Las experiencias de los campesinos de Pfalzburg bajo dominio napoleónico podrían ser sucesos ocurridos por cualesquiera campesinos bajo un régimen cualquiera. Así como la mera autenticidad vital inmediata de las descripciones ambientales del naturalismo conduce al aniquilamiento de las actitudes sociales específicas, así también en Erckmann-Chatrian se disuelve, debido a su naturalismo, la plasmación de la concreción histórica en una contemplación general “desde abajo”.

El contraste entre el estilo de composición de León Tolstoi y Erckmann-Chatrian —que por otro lado se emparentan por su concepción histórica del papel de las masas— sólo nos puede ofrecer por lo tanto una nueva confirmación de la justeza que logra la novela histórica al construirse según la manera clásica. También aquí se trata de presentar al personaje de importancia universal como mera figura secundaria. Arriba dijimos que bien podría ser posible, en forma abstracta, exponer la Revolución francesa en una novela histórica sin incluir a Danton y Robespierre. Así es. Mas se plantea la cuestión de si el escritor, en su intento de sustituir los principios políticos y sociales de Danton y Robespierre con figuras populares libremente inventadas, no se enfrenta a una tarea más difícil de resolver que aquel escritor que se atiene a las tradiciones de la novela histórica. Pues este último posee en las figuras mencionadas tanto la posibilidad como la medida para que su plasmación de los movimientos populares se eleve a sus momentos culminantes intelectual y políticamente conscientes. Por más que el “individuo histórico”, en cuanto figura central, signifique un obstáculo para la plasmación histórica y humana concreta de los auténticos movimientos del pueblo, lo cierto es que en cuanto figura secundaria le sirve al escritor de inestimable ayuda para elevar estos movimientos populares a sus cumbres históricas concretas.

Este hecho resalta tanto más en Erckmann-Chatrian por seguir su estilo de composición una intención consciente no sólo en el aspecto artístico: su idea de la auténtica popularidad excluye al “individuo histórico” también en cuanto figura secundaria del mundo de la novela histórica. Y aquí se manifiesta con toda nitidez la conexión interna entre el naturalismo literario y la desconfianza plebeya y abstracta a todo lo que es “arriba”. Desde el punto de vista político, una desconfianza tal es de la misma manera una teoría de la mera espontaneidad como lo es en el campo de la literatura el estilo naturalista.

La profunda y rebelde desconfianza de Marat frente a los “hombres de Estado” de su tiempo, frente a los que habían traicionado la revolución democrática, sin duda se halla estrechamente ligada a los movimientos plebeyos de sus días e incluso se encuentra entre sus puntos culminantes, pero de ningún modo debe pensarse que es su mero producto inmediato. Les fue sugerida a las masas plebeyas “desde fuera”, para emplear la expresión de Lenin en “¿Qué hacer?”. En cuanto discípulo de la Ilustración, especialmente de Rousseau, Marat pudo expresar con claridad los anhelos políticos y sociales de los plebeyos franceses y acercar estos anhelos a su realización en la concreta relación recíproca de todas las clases sociales, y supo esclarecer y articular la desconfianza instintivamente justificada, pero confusa, contra todo lo que es “arriba”, formulándola en una desconfianza concreta *política* a todos los traidores *actuales* de la Revolución, desde Mirabeau hasta los girondistas.

Gracias a su posición en el proceso de producción, el proletariado se muestra más organizado y consciente de lo que había sido cualquiera otra clase explotada en la historia. Sin embargo, también para los trabajadores es válida la norma formulada por Lenin: “La conciencia política de clase sólo le puede ser infundida al trabajador *desde fuera*, es decir, desde fuera de la lucha económica, desde fuera del campo de las relaciones entre trabajadores y empresarios. El único ámbito del que puede manar este saber es el de las relaciones entre todas las clases y estratos y el Estado y gobierno, el ámbito de las relaciones recíprocas entre *todas las clases*”.

No es menos aplicable esta observación fundamental de Lenin por el hecho de que los movimientos populares preproletarios se muevan en un nivel social y consciente más bajo que las luchas de clase proletarias. También la conciencia que un Marat pudo ofrecer a los movimientos populares de su tiempo —enturbada por ineludibles ilusiones históricas— sólo advierte que se atenga uno a una mayor concreción en su aplicación a los diversos casos históricos, pero no elimina el hecho social decisivo. Lenin ha expresado con estas palabras de importancia fundamental el surgimiento y el modo de ser de la conciencia política de la clase oprimida.

El “individuo histórico” en el sentido de la novela histórica clásica, cuando es un verdadero representante o dirigente de movimientos populares auténticos, representa asimismo, entre otras cosas, este “desde fuera” de Lenin. No es casual, por lo

tanto, que los escritores que sólo han vivido y plasmado la decepción de las masas debida al fracaso social de los intereses populares en las revoluciones burguesas, y no el nuevo empuje de la revolución popular gracias a la aparición del proletariado que se va haciendo consciente de su clase, abandonen estas tradiciones y busquen en el naturalismo su expresión literaria adecuada. En el aspecto político degeneran en una glorificación de la mera espontaneidad de las masas, y esta debilidad histórico-política forma en ellos el punto en que el naturalismo —ese estilo de decadencia del gran realismo burgués—, se hace para ellos irresistiblemente atractivo.

Hemos hablado de Erckmann-Chatrion menos por su calidad artística que por su significación sintomática. Y también porque el espontáneo énfasis exclusivo en el punto de vista “de abajo” (apoyado además por la autoridad de Pissarev) puede llevar fácilmente el prejuicio de que nos encontramos aquí con la verdadera forma “proletaria”, “socialista”, de la novela histórica. La superación de este prejuicio pertenece al amplio conjunto de problemas que implica la superación, por parte del realismo socialista, de las más diversas tradiciones naturalistas que en un comienzo obstaculizan o impiden su verdadero y completo desenvolvimiento.

El significado fundamental de esta crítica del naturalismo, aun cuando se convierte en expresión no solamente de experiencias históricas plebeyas, sino también plebeyas revolucionarias, lo podemos observar quizá aun mejor en la obra de arte más importante de esta corriente, el *Ulenspiegel* de Charles de Coster. Esta novela se encuentra artísticamente en un nivel muy diferente del de la honestidad y habilidad de Erckmann-Chatrion. La crítica de sus limitaciones cosmovisuales, históricas y literarias tendrá que enfrentarse a una autoridad tan justificadamente grande como lo es Romain Rolland.

Rolland reconoce con perspicacia el significado literario único de esta importante novela: De Coster expresa en tal forma las tradiciones nacionales revolucionarias del pueblo belga —una expresión que tanto en lo artístico como en lo humano supera con mucho a todos sus colegas contemporáneos—, que resulta en un fenómeno único en toda la literatura europea occidental de mediados del siglo XIX.

Podría parecer que nuestra inclusión de De Coster en la corriente naturalista de mediados del siglo pasado fuese una injusticia. El propio De Coster se refiere a su libro como a una

leyenda y no sólo utiliza numerosos motivos de la leyenda de Till Eulenspiegel, sino que aprovecha toda una serie de acontecimientos y anécdotas del viejo "libro popular". A primera vista parece —y es sin duda la intención consciente de De Coster— que no nos quiere ofrecer una imagen fotográfica servil de las luchas de liberación del pueblo neerlandés, sino, por el contrario, la quintaesencia humana general de su rebelión democrática contra los poderes políticos, religiosos y humanos de las tinieblas y de la opresión, contra la tiranía absolutista, el catolicismo, etc. Debido a este objetivo, De Coster llama su novela con toda justicia una leyenda.

Sin embargo, sólo es aparente esta radical oposición al naturalismo. Pues si estudiamos un poco más atentamente su historia, veremos pronto que no le son extraños tales objetivos. Descubriremos inclusive que la intención de captar en forma inmediata normas antropológicas generales de la vida humana constituye desde el comienzo un objetivo importante en los fundadores y dirigentes más sobresalientes del naturalismo. A pesar de todas las concesiones cosmovisuales que admite Zola, por ejemplo, frente al dogma de moda del agnosticismo, está de hecho profundamente convencido de haber encontrado en la influencia del ambiente y de la herencia —observable de manera inmediata— en los destinos humanos las leyes más importantes y decisivas de la existencia en general. Y considera el naturalismo como el estilo adecuado a su época, como el estilo "científicamente" correcto, precisamente porque cree que este estilo es el apropiado para descubrir y plasmar de modo inmediato la eficacia de tales leyes generales.

El naturalismo no se caracteriza, pues, en lo más mínimo, por una negación de nexos y leyes generales. Esta tendencia se manifiesta apenas en un peldaño más desarrollado de la decadencia literaria, y con frecuencia en abierta lucha contra el propio naturalismo. Lo decisivo es más bien la relación naturalista, o sea inmediata y por lo tanto abstracta, con todas estas leyes generales. *Mutatis mutandis* puede decirse, pues, que con respecto a la verdad artística del naturalismo es válido aquello que Hegel había determinado en general en la crítica de cada saber inmediato: "Su peculiaridad [del saber inmediato] consiste en que el saber *inmediato* tomado sólo *aisladamente*, con *exclusión* de la mediación, tiene como contenido la verdad". Esta eliminación de las mediaciones se puede estudiar con facilidad en la literatura cuando se compara la relación entre hombre y



sociedad en Balzac y Zola.

La generalidad captada sin mediación es necesariamente *abstracta*. Pudimos ya observar una abstracción de este tipo en Erckmann-Chatrian, si bien esta pareja de autores se ha limitado estrictamente a la exacta reproducción de la realidad inmediata. Pero la eliminación de las determinaciones (mediaciones) históricas no percibibles de manera inmediata en la vida común de la gente común, determinaciones cuya totalidad constituye justamente en su acción recíproca con la existencia cotidiana inmediata el carácter esencial y concreto de una situación histórica, ha llevado en ellos a una transformación de la autenticidad vital naturalista en algo abstracto.

Aún más patente es esta transformación allí donde algún escritor naturalista de importancia se enfrenta directamente a los grandes problemas de la vida y de la historia. La expresión literaria de la abstracción que se produce aquí y que conserva el rasgo concreto sensible-inmediato de la observación naturalista de la vida, es a lo que se llama *símbolo*. Basta con pensar en obras como *La tentación de San Antonio* de Flaubert para reconocer claramente este nexo. Desde el punto de vista literario podemos decir que lo más característico es la falta de transición con que algunas observaciones puramente empíricas y naturalistas o algunos pequeños rasgos aislados pasan a un nivel abstracto general, o con qué pocos escrúpulos estos momentos más bien superficiales e insignificantes se convierten en portadores de nexos abstractos generales hasta indentificarse con ellos.

Esta unificación inorgánica fundamental de lo crudamente empírico con lo general abstracto, de lo naturalista con lo simbólico, es igualmente característica del estilo de De Coster. Ciertamente que el espíritu de sus contenidos es muy distinto del espíritu que encontramos en Flaubert. Y esta diferencia, más bien esta oposición radical, tiene consecuencias temáticas y artísticas muy considerables. Mientras Flaubert persigue en la historia lo decorativo, lo exótico, mientras para él el motivo artístico decisivo es precisamente el brusco contraste respecto a la prosa del presente, o sea la falta de vínculo con ese presente, la tendencia de De Coster es popular, nacional y democrática. Por eso en la exposición de la historia trata de despertar a una nueva vida las tradiciones populares.

Al remontarse al viejo "libro popular" de Eulenspiegel no pretende huir del presente hacia las lejanías del pasado. Muy

por el contrario, lo que quiere es trazar un puente desde el pasado heroico-revolucionario del pueblo belga hasta el presente.

Resulta, sin embargo, que este puente no se traza precisamente en el aspecto artístico. La relación con el presente se mantiene abstracta porque también la exposición del pasado heroico es abstracto, en parte naturalista, episódico y anecdótico, y en parte simbolista y heroicamente legendario. La intención de De Coster es traer el heroico pasado al presente inmediato mediante su elevación a la "leyenda"; los horrores de la época de opresión, el heroísmo sencillo y vitalmente optimista del pueblo: el elevarlos a una altura humana general y con ello inmediatamente presente, he aquí lo que pretende De Coster. Sus protagonistas deben ser las encarnaciones de las fuerzas del pueblo belga, activas y siempre presentes desde los antiguos días de la ocupación. Se debe a esto, y no a un anhelo artístico de lo lejano, el que De Coster acuda a la figura del "libro popular" y a su estilo ingenuo, recio y realista. Pero el resultado que alcanza, sin embargo, se mantiene muy cerca, objetivamente, del arte de los naturalistas más importantes; ante todo porque su héroe popular histórico, si bien elevado a figura legendaria, no permite su desarrollo orgánico y artístico a partir del "libro popular". Pues al Eulenspiegel del siglo xvi le faltan todos los rasgos heroicos y todo vínculo con la lucha de liberación neerlandesa. Eulenspiegel es, de hecho, una auténtica figura de fines de la Edad Media; alegre, astuto y sin embargo honrado; encarna de manera ingenua y recia la cordura intuitiva, la astucia y la sabiduría práctica del campesinado de la época. La plasmación suelta y anecdótica de la antigua figura de Eulenspiegel no es, pues, casual; viene a ser la expresión natural y artísticamente adecuada de la primitiva forma de cristalización que recibió en esos días, que pudo y tuvo que recibir. Y De Coster quiere conservar estos rasgos algo burdos e ingenuos de la figura literaria original de Eulenspiegel, pero al mismo tiempo desarrollar a partir de esos rasgos la figura de un héroe popular neerlandés. Mas esto no es posible, pues el heroísmo nacional-democrático no existe para nada en la figura original. Esto, por supuesto, no hubiera tenido que impedir al autor crear de cualquier modo a un héroe de esta especie. Pero para eso hubiese sido necesario alterar la figura desde sus fundamentos, en la forma en que por ejemplo Goethe lo hizo con la figura de Fausto, transformando sólo de modo insignificante los motivos de la tradición que le parecieron aprovechables y rehuendo todos

aquellos que no se subordinaran a la nueva concepción.

De Coster no siguió este camino. Su actitud frente a la antigua tradición literaria es similar a la de los naturalistas frente a sus documentos; quiere conservar inalterado todo lo dado empíricamente y fundirlo con la elevación y generalización de su propia cosecha. De ningún modo podía lograrlo. Aun el entusiasta admirador de esta obra Romain Rolland habla de la primera parte en estos términos: "Y aun así, el magistral narrador titubea todavía en narrar él mismo... Se siente obligado a cuajar la primera parte de su leyenda con crudas anécdotas de la primera farsa que ya saben a rancio. Estas respetables bromas que han vagado por las calles nos dan la impresión de fantasmas que buscan sus ruinas y entraron por equivocación a la nueva casa. Sus trapos no le quedan al flexible y nervioso cuerpo del hijo de Claes". A esta caracterización creo que sólo hace falta añadir que, si bien de manera menos crasa, la misma ruptura existe a través de la obra entera.

Esto es válido ya a partir del estilo, puesto que De Coster toma por modelo la composición cortada y anecdótica del antiguo "libro popular", vistiendo también lo inventado por él en esta forma literaria. Con esto, el ingenuo y tosco realismo de los viejos textos se convierte en el nuevo contexto en un naturalismo artificial. En un naturalismo debido a que la caracterización de los personajes no se efectúa a partir del desarrollo interno, sino mediante anécdotas determinantes. Y en artificio porque la ingenua tosquedad del siglo xvi en boca del narrador de nuestros días se manifiesta ineludiblemente como producto de una refinada selección, como algo exótico. La relación que antes describimos entre el naturalismo y la arcaización del estilo resulta cierta también aquí, y con excepcional radicalidad por serle a De Coster completamente extrañas las tendencias esteticizantes del arcaísmo. Los hechos, sin embargo, muestran una lógica propia e inexorable.

Más importante aún es que por los motivos anteriores le tiene que faltar al héroe popular de De Coster toda base histórica real, concreta. Por prestarle a su héroe como fundamento de su existencia la auténtica vitalidad del "libro popular", ese mismo héroe carece de un fundamento vital histórico, concreto, tanto material como espiritual. La descripción sin duda vívida, polícroma y en ocasiones conmovedora que hace De Coster de la vida del pueblo tiene, desde un punto de vista histórico, un carácter enteramente abstracto: dibuja al pueblo inocente y

optimista a secas, torturado por los sombríos verdugos de la reacción. Y también el odio plebeyo de De Coster a los vacilantes y traicioneros dirigentes aristócratas de la lucha de liberación presenta una generalidad abstracta parecida a los sentimientos que manifiestan los individuos de la masa que ofrecen Erckmann-Chatrian. En la novela misma nada justifica el hecho de que Guillermo de Orange aparezca de repente como el verdadero dirigente, como auténtica figura heroica. Las luchas de clase concretas que habían colmado de contenido el levantamiento de los *geux* no se mencionan, pero sólo gracias a ellas podría comprenderse que Guillermo de Orange llegase a jefe en su vinculación con los plebeyos de su época y, al propio tiempo, en su oposición a ellos. De Coster, sin embargo, se olvida de todas estas mediaciones históricas concretas. La parte adoptada de la antigua leyenda y adaptada a sus necesidades es demasiado localista y anecdótica, demasiado apegada a lo natural y animal, como para hacer ver esta diferenciación de los contrincantes; la “leyenda” a su vez es demasiado generalizadora, heroizadora y monumentalizada a base de simplificación como para mostrar contornos, límites y contradicciones históricas concretas.

Con toda justicia destaca Romain Rolland en su crítica el poderoso ataque, pletórico de odio, que realiza De Coster contra el catolicismo. Continúa: “Pero si Roma lo pierde todo, Ginebra nada puede ganar. Si de las dos religiones la católica deriva en figura ridícula, la otra, la reformada, no cuenta para nada. Se nos dice, ciertamente, que los rebeldes le son adictos. Pero ¿dónde descubrimos en ellos un solo vestigio de cristianismo?” Esto lo expresa Rolland como alabanza. Está encantado con el culto a los espíritus elementales que se manifiesta en De Coster. Cita las palabras de Eulenspiegel por las que, para salvar a Flandes, se había dirigido al Dios de la tierra y del cielo sin recibir respuesta. Le contesta Catalina, que en el curso de la novela es ejecutada como bruja: “El gran Dios no podía responderte: te debiste haber dirigido antes a los espíritus elementales”. Y añade Romain Rolland: “El mundo elemental: es aquí donde están los dioses verdaderos. Sólo con ellos se comunican los héroes de De Coster. Y la única fe de la novela —pero eso sí, una fe arrasadora— es la fe en la naturaleza”.

En su comprensible entusiasmo por los numerosos detalles particulares de gran belleza, Romain Rolland deja de percibir en el *Ulenspiegel* dos hechos. En primer lugar, que la ausencia

del protestantismo en la novela de De Coster es el síntoma más evidente de su antihistoricismo. Precisamente en las luchas de liberación de los Países Bajos fue el protestantismo —con todas las corrientes y sectas que le pertenecían— la única forma ideológica concreta en que en esos días se podían resolver las oposiciones nacionales y sociales. Al ignorarlo el autor, o al reconocerlo de manera meramente abstracta, declaratoria, y no a través de su plasmación (lo cual, en términos del arte, viene a ser lo mismo), elude la concretización histórica, la presentación histórica escalonada de la época. Mejor dicho: puesto que sólo tiene a la vista una imagen general y abstracta, y no histórica concreta, de esta lucha de liberación, no es capaz de descifrar social y humanamente el papel del protestantismo en la Revolución neerlandesa ni las diferencias dentro del campamento de los reformados, y en consecuencia no le es posible plasmarlos poéticamente. Como el catolicismo había sido objeto del odio general del pueblo, su presentación es todavía posible a pesar de la abstracción de la concepción histórica de De Coster, aunque también aquí más bien copia las manifestaciones literarias del odio popular contra el catolicismo, sin trazar el verdadero y concreto papel reaccionario que había desempeñado en esos días.

Y en segundo lugar Romain Rolland no se da cuenta, según creemos, de los motivos naturalistas modernos que contiene el culto a la naturaleza y a los espíritus elementales, tal como lo muestra Charles de Coster. Tiene razón al decir que las escenas más hermosas y conmovedoras de De Coster han nacido a partir de este sentimiento por la naturaleza (por ejemplo la figura y el destino de Catalina, en que por cierto es muy patente la moderna síntesis naturalista de patología y misticismo). Pero son sólo algunos episodios aislados, algunas escenas las que se encuentran a esta altura. Y muchas de las mejores escenas muestran la impronta naturalista; por un lado, la del culto unilateral a la vida animal, al comer, beber y fornicar y por el otro, la de la predilección por las crueldades, tan característica del moderno naturalismo. Escenas de tortura, quemas públicas y otros tipos de ejecución brutal se describían amplia y detalladamente. En este punto, De Coster inclusive supera a Flaubert.

Claro está que no debemos desentendernos tampoco aquí del contraste que representa la fundamentación afectiva y cosmovisual de esta crueldad. Mucha razón tiene Romain Rolland al decir: “La venganza se transforma en santa monomanía; su

tenacidad es alucinante". Así por ejemplo, De Coster hace creer al lector que se ha ahogado el mercader de pescado que había entregado al padre de Ulenspiegel, Claes, a los verdugos. "Pero paciencia —prosigue Rolland—, lo volveréis a ver. De Coster os lo reserva para dejarlo morir una segunda vez. Y esta su muerte verdadera la hace durar un buen rato. Para aquellos a quienes odia Ulenspiegel, la muerte no es nunca demasiado lenta. Deben morir a fuego lento. Tienen que sufrir... Se ahoga uno con este placer por la tortura, con esta triste y torturada crueldad. El propio vengador goza de estos sufrimientos sin alegría..." Ya vemos que las causas son aquí opuestas a las de Flaubert (y según veremos en breve, opuestas también a las de Conrad Ferdinand Meyer). Son excesos explosivos del odio popular, de la venganza popular, de la furia acumulada por los salvajemente oprimidos. La crueldad de De Coster tiene auténtica raigambre afectiva plebeya. Dentro del naturalismo, a quien más se aproxima es a la explosión de crueldad en el *Germinal* de Zola. Pero es todavía más auténtica e inmediatamente plebeya, y por ello también más cruel.

Mas la oposición de las causas no cancela la convergencia de los efectos en la novela histórica. Tanto menos cuanto que esta salida del odio plebeyo hacia la crueldad vengadora está estrechamente vinculada a las raíces sociales del naturalismo de De Coster. Precisamente por no ver De Coster los movimientos populares de la lucha de liberación neerlandesa en la concreción de su surgimiento, de su ramificación social y de su legalidad interna, en su grandeza condicionada históricamente y en su marco igualmente condicionado por la historia concreta, sino que los considera como un levantamiento popular abstracto y monumentalizado con carácter general, tiene que buscar refugio en la descripción de la vitalidad animal o de la crueldad ciega si quiere presentar un cuadro humano vivo y determinado poéticamente.

Si los clásicos de la novela histórica han eludido la violencia de lo animal en el placer y el dolor —por lo que sufrieron naturalmente la crítica acerba de los Taine y Brandes—, lo hicieron justamente porque sus personajes podían vivir con plenitud en el mundo de las "mediaciones" históricas, en el mundo de las determinaciones que convierten a los hombres, en sus máximas elevaciones, en hijos de su tiempo. El placer por la comida, la bebida y la fornicación y los lamentos de los torturados físicamente se alteran bien poco en el curso de la historia. Pero

la elevación espiritual de una Jeanie Deans de Scott, la gran firmeza de un Lorenzo y una Lucía de Manzoni están ligados al aquí y al ahora de un determinado periodo histórico con vínculos innumerables que con frecuencia no se perciben de inmediato. Y debido a ello es más amplio y profundo el radio de su eficacia humana; es más duradero y concreto que el de esa abstracta inmediatez de lo meramente elemental.

Por eso creemos que Romain Rolland subestima la ruptura en la plasmación de De Coster. Lo hace debido al muy comprensible entusiasmo que le produjo el que un poeta moderno lograra crear aparentemente una especie de epopeya nacional. Descubre en De Coster el camino que conduce del dualismo en la exposición, tan agudamente visto por él mismo al principio, a la epopeya. "El individuo se ha elevado a la categoría de tipo. Y el tipo a la de símbolo; no envejece ya, no tiene cuerpo, y lo expresa: 'Ya no soy cuerpo, sino espíritu... espíritu de Flandes, no moriré... El es el espíritu de la patria. Y se despide de vosotros entonando su sexto canto, *mas nadie sabe dónde entonará el último...*'"

Este patriotismo, esta inmovible fe en la eternidad del Flandes plebeyo es realmente arrebatadora y conmovedora; no hay quién se sustraiga al entusiasmo que también provocó en Romain Rolland. Pero la expresión literaria de esta fe se mantiene en lo lírico, no pasa de ser la mera emoción subjetiva del autor; no se convierte en fundamento para la plasmación de un mundo más objetivo, polifacético, en sí histórico; en suma, no llega a ser epopeya. En cuanto plasmación épica, esta profunda emoción se mantiene en lo abstracto justamente por ser sólo lírica.

El siglo XIX produjo varios casos de intentos similares de elevar a grandeza épica, mediante el empuje de un *pathos* lírico, un mundo concebido como algo abstracto. Y el naturalismo, a través de sus más insignes representantes, es más bien copioso en tales intentos. No obstante, el *pathos* lírico de De Coster no puede suplir la ausencia de concreción histórica, del mismo modo que Zola no puede suplir la falta de concreción social.

#### IV. *Conrad Ferdinand Meyer y el nuevo tipo de la novela histórica*

El verdadero representante de la novela histórica durante este periodo es Conrad Ferdinand Meyer, junto a Gottfried Keller

—también nativo de Suiza— uno de los más destacados narradores realistas del periodo inmediatamente posterior a 1848. Aunque en forma muy distinta, ambos se hallan fuertemente ligados a las tradiciones clásicas del arte narrativo, más que la mayoría de sus coetáneos; y por eso les son infinitamente superiores en lo que respecta a un realismo que capta lo esencial. Pero en Meyer se manifiestan ya con cierto vigor los rasgos cosmovisuales y artísticos del realismo decadente. Esto, sin embargo, no impidió su gran influencia mucho más allá de los límites lingüísticos del alemán. Por el contrario, puede decirse que se ha convertido en el auténtico clásico de la moderna novela histórica porque parece que en sus obras encontraron una armonía de elevado arte la clásica redondez de la forma y una moderna hipertrofia de la sensibilidad y del subjetivismo, la objetividad del tono histórico y una amplia modernización de la vida afectiva.

En Meyer encontramos una nueva síntesis de las tendencias antagonistas que caracterizan la nueva fase del desarrollo. El hecho de que en muchos puntos de los problemas principales esta síntesis presenta rasgos muy similares a los de Flaubert, resulta muy interesante porque la situación histórica concreta de ambos escritores —y por lo tanto su actitud concreta frente a los problemas planteados por la historia— era extraordinariamente disímil. El acontecimiento histórico decisivo para Flaubert lo fue la Revolución de 1848 (vemos claramente cuánto influyó en él si leemos la *Éducation sentimentale*). El gran suceso histórico de Conrad Ferdinand Meyer, en cambio, lo fue la creación de la unidad alemana, la lucha por esa unidad, y su resultado: su realización. Como Meyer vivió todo el periodo durante el que se terminaron las luchas democrático-burguesas por la unidad de Alemania y, sobre todo, durante el cual estas luchas degeneraron en la capitulación de la burguesía alemana ante la “monarquía bonapartista” de los Hohenzollern bajo la guía de Bismarck, su temática histórica es menos casual que la de Flaubert. Ciertamente que también en él desempeña un importante papel el decorativo contraste entre la “generosa” antigüedad y el mezquino presente, tanto así que desarrolla en Meyer una notable predilección por la época del Renacimiento. Pero aun dentro de esta temática tienen una importancia que no debe menospreciarse las luchas por la unificación nacional, por la unión nacional (*Jürg Jenatsch, La tentación de Pescara*, etc.)



Sin embargo, para el aprovechamiento literario de esta temática tiene una importancia funesta el lugar central que también para Meyer ocupa Bismarck en este desarrollo. Especialmente al hacer referencia a Jürg Jenatsch habla Meyer muy claramente acerca de este punto. Lamenta en una carta que el parecido de su héroe con Bismarck “no es suficientemente perceptible”; en otro pasaje dice: “Y a pesar de violencias y asesinatos, cuán pequeño es el federalista Jenatsch comparado con el príncipe”. Esta admiración por Bismarck se halla en íntima relación con el hecho de que Meyer, al igual que todos los burgueses alemanes liberales después de la Revolución de 1848, no considera ya que el establecimiento de la unidad nacional y la defensa de la soberanía nacional es asunto del pueblo, realizado por el propio pueblo bajo la dirección de “individuos históricos”, sino que cree que es un destino histórico cuyo órgano ejecutivo es un misterioso y solitario “héroe”, un misterioso y solitario “genio”. En particular plasma de este modo a Pescara, como un solitario en cuya mano está la liberación de Italia, el sacudir el yugo extranjero, y cuyas solitarias lucubraciones deciden esta cuestión —y por supuesto que la deciden negativamente: “¿Acaso merece Italia en esta hora la libertad, y es acaso capaz, tal como está constituida ahora, de recibirla y conservarla? Pienso que no” —dice Pescara. Y lo dice exclusivamente a partir de su psicología solitaria, sin que en la novela se plasme un contacto con movimientos populares que tiendan a ello; lo dice en conversaciones que se desenvuelven exclusivamente en el estrato superior de los diplomáticos, de los generales, etcétera.

Claro está que no se debe comparar sin más ni más al patriota suizo con los adeptos ordinarios y liberales de Bismarck en Alemania. Pero la superioridad de Meyer respecto a esos adeptos sólo se basa en una cuestión de gusto, del sentimiento moral, de sensibilidad psicológica, y de ninguna manera en una más amplia visión política o en una más profunda relación con el pueblo. Así pues, si Meyer configura estos problemas de su tiempo con un distanciamiento histórico, esta configuración sólo se efectúa en el campo de la estética y del gusto; convierte los genios fatalistas, que hacen supuestamente la historia, en *décadents* decorativos y suntuosos. Su superioridad estética y moral frente a sus contemporáneos alemanes sólo lo lleva, en suma, a transferir problemas morales y escrúpulos a la ideología bismarckiana de concebir la historia como pura cuestión de poder.

(Recordemos el planteamiento similar que aparece en Jakob Burckhardt.)

La ideología abstracta del poder y la misión místico-fatalista de los “grandes hombres” se mantiene inalterada en Meyer, quien jamás la somete a crítica. Dice en su novela sobre Pescara: “Sólo cree en el poder y en el único deber de los grandes hombres de alcanzar su plena magnitud con los medios y a través de las tareas de su tiempo”. Con esta concepción, las tareas decrecen cada vez más en intrigas de poder dentro de la casta superior, paliándose en medida creciente los verdaderos problemas históricos cuyos órganos ejecutivos de hecho habían sido estos hombres. Resulta muy característico para la evolución de Meyer el que en el *Jürg Jenatsch* todavía estaban presentes algunos rudimentos de una relación con los objetivos reales de los movimientos populares, aunque se concentrasen exclusivamente en el protagonista “genial” en sentido bismarckiano. En el *Pescara*, estas relaciones se han disuelto ya por completo, y sus otras novelas históricas se encuentran aun más alejadas de la vida histórica del pueblo y presentan con claridad todavía mayor el discrepante dualismo de las crudas cuestiones de poder y de las lucubraciones morales subjetivas.

Esta idea del héroe se relaciona en Meyer con una visión fatalista de los caminos enigmáticos de la historia, así como con un misticismo de los “grandes hombres” como ejecutantes de la voluntad fatalista de una deidad incognoscible. En su obra lírico-histórica de juventud sobre las desventuras de Ulrich von Hutten expresa abiertamente esta opinión:

“¡Marchamos! ¡Redobla el tambor y ondea la bandera!  
No sé a dónde lleva esta campaña.

Basta con que lo sepa el señor de la guerra—  
¡Su plan es y su consigna! *Nuestra* lucha y *nuestro* sudor.”

La imposibilidad de conocer los caminos y objetivos del curso de la historia tiene su contraparte exacta en la imposibilidad de conocer a los hombres que actúan en la historia. No están aislados o a solas temporalmente debido a determinadas circunstancias objetivas o subjetivas, sino que son solitarios *por principio*.

En Meyer, como en la mayoría de los escritores sobresalientes de este tiempo, esta soledad está profundamente vinculada con su cosmovisión general, con la convicción de que el hombre y su destino son absolutamente incognoscibles. La pérdida de

verdadero sentido de la historia, la incomprensión frente a la viva acción recíproca entre hombre y sociedad, la ceguera frente al hecho de que, si el hombre es formado por la sociedad, este proceso lo es también de su propia vida íntima, todo esto tiene por consecuencia que para los escritores las palabras y los hechos aparecen como máscaras impenetrables, tras de las cuales pueden ser verdaderamente eficaces los más variados motivos en el individuo. Este sentimiento frente a la vida lo ha formulado Meyer en varias ocasiones, con máxima plasticidad quizá en su narración *La boda del monje*. En ella hace relatar a Dante una historia en que aparecen episódicamente el emperador Stauffer Federico II y su canciller Petrus de Vinea. A la pregunta del tirano de Verona, Cangrande, de si él, Dante, realmente cree que Federico es el autor del escrito "De los tres grandes prestidigitadores", responde Dante con "non liquet" ("no está claro"); y a la pregunta de si cree que el canciller es un traidor, responde con las mismas palabras. Cangrande le reprocha entonces que aun así en su *Comedia* había representado a Federico como culpable y a Petrus como defensor de su inocencia. "No crees en la culpa y condenas. Crees en la culpa y absuelves". El verdadero Dante seguramente no conoció jamás estas dudas. Es Meyer quien lo convierte en un agnóstico frente a la humanidad. De este modo, los decorativos ropajes del Renacimiento ocultan aquí el más moderno agnosticismo y nihilismo.

Según parece, en los reproches de Cangrande contra Dante se haya implicada una cierta autocrítica de Meyer. Pero en el mejor de los casos no pasa de ser un aspecto de su concepción. Pues Meyer considera como buen derecho del Dante el plasmar libremente, según su arbitrio y con suficiencia, tanto la historia como los hombres a quienes, según su propia confesión, no entiende verdaderamente; y tanto más cuanto que esta soledad, esta imposibilidad de conocer al hombre, constituye un *valor* para Meyer: cuanto más elevado el hombre, tanto mayor su soledad y la imposibilidad de conocerlo.

Esta actitud ante el mundo se intensifica cada vez más en el curso de la evolución de Meyer, y por eso sus protagonistas adquieren en medida creciente el rasgo de una misteriosa soledad y son más y más excéntricos con relación a los acontecimientos históricos en que figuran como héroes. Ya en *El santo* convierte Meyer la lucha entre monarquía e Iglesia en la Inglaterra medieval en una problemática psicológica de Thomas Becket. Con

mayor energía aún se configura esta evolución en el *Pescara*. La acción aparentemente tan dramática de esta novela —a saber, la cuestión de si el general Pescara abandonará a los españoles para luchar por la unificación de Italia— es en la propia novela un conflicto sólo aparente. Pescara se mueve a través de la novela como una esfinge misteriosa cuyos planes para un lejano futuro nadie comprende. ¿Y por qué? Porque Pescara en realidad no tiene tales planes. Pues es un hombre mortalmente enfermo que sabe próximo su fin, y que sabe por lo tanto que no puede ya tomar parte en ninguna acción de gran alcance. El mismo dice: “No se me ha presentado una alternativa, estaba yo fuera de las cosas... El nudo de mi existencia no se puede desatar; ella [la muerte] lo cortara”.

Observamos aquí bajo una forma diferente un problema similar al que habíamos visto en Flaubert: el anhelo de grandes hazañas unido a la incapacidad personal y social de llevarlas a cabo, en la realidad, se proyecta al pasado para que esta impotencia social pierda su moderna mezquindad una vez arropada en los suntuosos brocados del Renacimiento. Pero esta proyección de una monumentalidad aparente, que lo es sólo de los gestos pintorescos, y tras la cual se ocultan las cavilaciones decadentes y desgarradas del burgués moderno, produce a fin de cuentas una plasmación tan falsa y distorsionada de los sentimientos y sucesos como en Flaubert.

Aquí se halla al propio tiempo la verdadera fuente de la modernización de la historia por parte de Meyer. Este, al igual que Flaubert, ofrece siempre una imagen justa de las exterioridades de la vida histórica, sólo que con mayor concentración y pintoresquismo que Flaubert, sin perderse tanto como éste en minuciosas descripciones naturalistas. Los reproches de Brandes contra Walter Scott —en el sentido de que el novelista inglés es ingenuo en sus referencias a las artes plásticas de su tiempo— desde luego no son aplicables a Meyer. Pero son precisamente los *conflictos más íntimos* de sus héroes los que no nacen de las condiciones históricas de la época histórica descrita, es decir, de la vida popular de ese tiempo. Se trata más bien de los conflictos específicamente modernos de la pasión y la conciencia en el individuo artificialmente aislado en la vida capitalista, del mismo modo que los conflictos flaubertianos lo fueron el anhelo y cumplimiento en la sociedad burguesa de sus propios días. Por eso la psicología de los protagonistas de Meyer es siempre, o casi siempre, la misma, no obstante la sutil diferen-

ciación y pintoresca presentación de los trajes de época; no importa qué país o qué periodo haya elegido para escenario de la acción histórica.

Meyer fue bastante consciente de este problema de su arte. En una carta sobre sus opiniones y su relación con la forma de la novela histórica escribe lo siguiente: "Me sirvo de la forma de la novela histórica exclusivamente con el fin de expresar en ella mis experiencias y sentimientos personales, y la prefiero a la 'novela de actualidad' porque me oculta mejor y crea una mayor distancia entre mí y el lector. Así, en una forma muy objetiva y eminentemente artística soy, en cuanto a la esencia, muy individual y subjetivo". Esta subjetividad de Meyer se manifiesta ante todo en que sus héroes son casi siempre más espectadores que actores de sus propias hazañas, y en que su interés fundamental se concentra en los escrúpulos y reflexiones ético-metafísicos cuyo objeto lo constituyen las "cuestiones del poder" que ocupan el primer plano en la trama.

A consecuencia de esta actitud frente a la historia, Meyer viene a ser un continuador de la corriente de la novela histórica representada por Vigny en contra de la novela de Scott, sólo que lleva más lejos la deshistorización de la historia. Vigny, y los escritores románticos afines a él en lo que respecta a la novela histórica, ven el proceso histórico desde una falsa perspectiva, puesto de cabeza. Pero al menos ven algún proceso histórico, aunque lo hayan construido ellos mismos, y mal construido. Y sus "grandes hombres" actúan dentro de ese proceso. Con excepción de algunos intentos y residuos, en Meyer ha desaparecido el propio proceso histórico, y junto con él desaparece el hombre en cuanto verdadero actor de la historia universal. Es interesante observar que en un principio Meyer había proyectado el *Pescara* sin la enfermedad fatal. Comenta en una conversación: "También lo hubiese podido hacer de otro modo, y no habría carecido de atractivo: la herida no era mortal; se enfrenta a la tentación, vence sobre ella y la rechaza. Y sólo después se arrepiente, una vez se da cuenta del agradecimiento de la casa de los Habsburgos. Después puede morir por ejemplo en la batalla frente a Milán". Podemos observar aquí en qué medida ya en este esbozo pesa más el elemento psicológico-moral que los motivos histórico-políticos. Y no es fortuito que en el curso de su trabajo Meyer profundice su material precisamente en esta dirección, encontrando para su héroe una "profundidad" irracional, biológica. Mediante esta invención Meyer logra el

tono fundamental melancólico y fatalista de su obra, y por otra parte crea así la misteriosa soledad de su protagonista. El mismo dice en una ocasión: "No se sabe qué hubiera hecho Pescara sin su herida".

Así, si Meyer sitúa en el centro de sus novelas históricas exclusivamente protagonistas de la historia, descuidando casi por completo al pueblo, la vida del pueblo, las auténticas fuerzas amplias de la historia, de hecho se halla en una etapa mucho más evolucionada de deshistorización que los románticos del periodo anterior. La historia se ha convertido para él en algo enteramente irracional. Los grandes hombres son figuras excéntricas y solitarias dentro de un acontecer carente de sentido que pasa de largo por el núcleo de su personalidad. La historia es un mero complejo de cuadros de época decorativos, de grandes momentos patéticos en que esa soledad y excentricidad de los héroes de Meyer se expresa con un poder lírico-psicológico con frecuencia conmovedor. Meyer es un escritor de alta categoría en cuanto que no oculta su problemática con medios artísticos; la moderna incapacidad burguesa de sus protagonistas se trasluce continuamente a través del disfraz histórico. Pero es justamente esta honradez artística la que destruye la artística construcción de sus obras. La historia que él plasma se revela en su obra siempre como mero disfraz.

Desde un punto de vista formal del arte, la construcción de las obras de Meyer se encuentra en un nivel muy elevado, un nivel casi de perfección en su apariencia externa. El aprovechamiento de la historia como posibilidad decorativa no se manifiesta en él, como en Flaubert, en una excesiva descripción de los objetos. Por el contrario, Meyer es extraordinariamente parco en sus descripciones. Concentra su acción en unas pocas escenas patéticas y dramáticas y describe los objetos de su alrededor siempre de tal manera que se subordinen a los problemas psicológicos de su plasmación humana. El modelo que sigue en su composición es el riguroso carácter concluso de la antigua novela. Mas esta conclusión le sirve a él para una doble finalidad: para disfrazar decorativamente a la vez que revelar líricamente la transferencia subjetiva de sentimientos actuales a la historia. Construye sus tramas de antemano con la intención de realzar enérgicamente el rasgo misterioso de sus protagonistas. La forma de la narración como marco para relatos particulares le sirve para configurar dentro de su incomprensibilidad los acontecimientos concebidos en sí como incomprensibles, como irracio-

nales, y para destacar en especial el impenetrable carácter misterioso de las figuras principales.

Meyer cuenta hoy entre aquellos escritores modernos que no buscan ya el encanto de la narración en el esclarecimiento de un acontecimiento aparentemente incomprendible, en el esclarecimiento de los nexos más profundos de la vida por los que llega a comprenderse dentro de esos nexos lo que parece ser incomprendible, sino precisamente en lo misterioso mismo, en la plasmación de los "vados" irracionales de la existencia humana. Así por ejemplo, Meyer hace que el destino de Thomas Becket sea narrado por un sencillo balletero que por su condición misma nada puede comprender de los nexos más profundos. Refiere acontecimientos "admirables e incomprendibles" no sólo para personas ajenas a ellos, sino para los mismos participantes.

Mediante esta rigurosa concentración, Meyer quiere escapar de las desviaciones de los escritores modernos en los análisis psicológicos. Pero su escape es sólo aparente, pues el psicologismo de los autores modernos no está vinculado al análisis en cuanto forma expresiva, sino que nace de la actitud del escritor ante una vida espiritual íntima de sus figuras que, en su opinión, es independiente de la estructura total de la vida y que se mueve según leyes autónomas. La concentración decorativa de Meyer no es, pues, menos psicológica que los escritos de sus coetáneos que profesaban abiertamente el análisis psicológico. Sólo que en él es más tajante la discrepancia entre la acción histórica externa, decorativamente pomposa, y la psicología moderna de los personajes.

Esta discrepancia se subraya aún porque Meyer, al igual que Flaubert, descubre la grandeza de los tiempos pasados con predilección en los excesos brutales de los hombres de esos tiempos. Gottfried Keller, su gran contemporáneo democrático que manifestaba un gran respeto por los honestos afanes artísticos de Meyer, se mofa en repetidas ocasiones en sus cartas de esta apasionada predilección del poeta, tan fino en lo humano, por la crueldad y la brutalidad en sus narraciones.

Es obvio que en todos estos rasgos se expresa, como también en Flaubert, una oposición a la mezquindad de la vida burguesa, sólo que la manera en que se hace es enteramente diferente, de acuerdo con las circunstancias histórico-sociales distintas. El rechazo flaubertiano de la moderna vida burguesa tiene raíces muy románticas, y también sus formas de expresión proceden del romanticismo, pero revelan un radicalismo apasionado. En

Meyer se revela mucho más la opaca melancolía del burgués liberal que observa con rechazo e incomprensión, a la vez que con cierta admiración tímida por el poder, la evolución de la propia clase en el capitalismo que se está desarrollando a una vertiginosa velocidad.

La configuración de los protagonistas históricos por Conrad Ferdinand Meyer es interesante y tiene importancia para el desarrollo de la novela histórica porque se percibe con evidencia extraordinaria la transformación de los antiguos ideales democráticos de la clase burguesa en un liberalismo comprometido inclusive en escritores honrados y de gran talento. Meyer admira profundamente los hombres y las teorías del Renacimiento. Pero al generoso vino de esta admiración le suele echar una buena cantidad de agua liberal. Hemos visto ya que la cuestión del “poder en sí” se entremezcla con exageradas cavilaciones psicológico-morales. Esta mezcla aparece en las novelas de Meyer siempre bajo la forma de una nostalgia por el mundo del Renacimiento que existe “más allá del bien y del mal”, combinado con debilitamientos y reservas liberales. Así se afirma por ejemplo en la novela sobre Pescara: “César Borgia hizo el intento con el mal puro. Pero... el mal sólo debe utilizarse en pequeñas dosis y con precauciones, pues de no ser así, mata”. O el propio Pescara dice, muy a la Bismarck, refiriéndose a Maquiavelo: “Hay frases políticas que tienen su sentido para personas inteligentes y de manos tranquilas, pero que se hacen perniciosas y despreciables en cuanto las pronuncia una boca desvergonzada o las escribe una pluma vituperable”. Ya lo vemos: el entusiasmo de Meyer por el Renacimiento no tiene por contenido su conocimiento y reconocimiento en cuanto período grandioso e insuperado del progreso, según había sucedido con Goethe y Stendhal, con Heine y Engels. Su coetáneo Burckhardt ha dado pasos decisivos para su popularización. Y aun así —reconociendo sus grandes méritos en la revelación de momentos particulares— se trata en Meyer ya de una escaramuza de retaguardia ideológica: los conocimientos verdaderos con frecuencia quedan ocultos bajo las introyecciones de una problemática liberal. Esta tendencia se intensifica en Meyer, y con ella se intensifica también una idea formalista decorativa del Renacimiento.

Esta problemática, en efecto, conduce al culto del héroe Bismarck propio de los liberales. Al “hombre del destino” le está permitido ese “más allá del bien y del mal”, pero ¡ay del pue-



blo si convirtiese esta máxima en la suya propia! La veneración de la "política real" de Bismarck, de las refinadas corrupciones en las cumbres de la sociedad, de una política que a los ojos de los ideólogos liberales se ha convertido en "arte", en "fin en sí mismo", todo esto es lo que se encuentra en el fondo de la concepción histórica de Meyer.

Sólo en apariencia viene a ser un problema artístico el hecho de que en estas novelas casi ha desaparecido por completo la vida popular y de que ya solo actúan, en el primer plano, los estratos superiores aislados artificialmente. En Vigny se expresaba con ello una oposición romántico-reaccionaria a la popularidad progresiva de la concepción de la historia que había tenido Walter Scott. En Meyer, que de ningún modo era tan reaccionario en lo personal, se manifiesta en ello la victoria del liberalismo que ha llegado a ser liberal-nacional en la burguesía de las regiones de lengua alemana. El suizo Meyer es, en lo social, suficientemente independiente, y en lo personal y artístico, suficientemente honrado, como para no entregarse por entero a los excesos apologéticos de la burguesía nacional-liberal de Alemania. Crea obras de arte que en todos sus aspectos están muy por encima de la producción contemporánea en Alemania, pero justamente por este motivo es en él aún más importante y pernicioso la intrusión de la extrañeza nacional-liberal del pueblo en la novela histórica.

Esta extrañeza frente al pueblo se expresa en la mayor parte de las obras de Meyer en forma directa: los acontecimientos históricos se desenvuelven principalmente "arriba"; el enigmático curso de la historia se manifiesta en actos de política del poder y en escrúpulos morales de unos pocos que incluso dentro del estrato superior se hallan enteramente solos e incomprensidos. Pero también allí donde se plasma algo referente al pueblo, éste no es más que una masa amorfa, espontánea, ciega y salvaje, si bien por lo general no pasa de ser una masa de cera a la que el solitario héroe le da la forma que se le antoja (*Jürg Jenatsch*). Los personajes del pueblo configurados como hombres autónomos e individuales expresan casi siempre sea una ciega adicción (el balletero en *El santo*), sea una no menos ciega admiración (Leubefelging en *El paje de Gustavo Adolfo*) por el gran héroe de la historia.

Y cuando por excepción Meyer plasma un destino popular, aunque sólo como episodio, el contraste entre su nuevo estilo de composición y el del periodo clásico de la novela histórica es

más palpable todavía. En la breve novela *Plauto en el convento de monjas* se narra la historia de Gertrude, una valerosa y enérgica muchacha campesina educada en la rigurosa fe católica de la época. Ha hecho la promesa de hacerse monja y quiere cumplir con ella a pesar de que toda su naturaleza se oponga a ello, a pesar de que ama a un joven y quiere ser su esposa. Durante su admisión al convento se producen "milagros": la novicia debe cargar una pesada cruz (con una corona de espinas sobre la frente). Y sólo si no sucumbe al peso podrá ser admitida como monja. Según la superstición, la Virgen María le ayudará; en realidad la novicia tiene que cargar con una cruz de aspecto muy similar, pero hecha de material ligero. Gracias a diversas circunstancias de la acción principal logra Poggio, narrador de la historia, descubrirle a la muchacha el engaño. Gertrude elige ahora la cruz verdaderamente pesada para probar de verdad si la Virgen la quiere tener de monja. Tras heroicos esfuerzos se desploma bajo la carga, y sólo ahora puede convertirse en la feliz esposa de su amado.

Pero ¿cómo reacciona Poggio —y junto con él C. F. Meyer— a este desenlace? Cuenta Poggio: "Hízolo así y bajó tranquila, aunque radiante el rostro de felicidad, peldaño tras peldaño, convertida nuevamente en la sencilla campesina que de seguro olvidaría pronto y gustosa el conmovedor espectáculo que en su desesperación había ofrecido a la multitud; pues ahora se le había concedido su modesto deseo humano y podía volver a la vida cotidiana. Durante un breve instante, la campesina se había presentado a mis excitados sentidos como personificación de un ser superior, como una criatura demoníaca, como la verdad, cuando destruye jubilosa la apariencia. Mas ¿qué es la verdad? preguntó Pilato."

Hemos ofrecido esta cita detallada porque, si comparamos el destino de Gertrude con el de la Dorothea de Goethe o con el de la Jeanie Deans de Scott, se revela en ella con notable plasticidad la oposición entre dos periodos. Al mismo tiempo, esta comparación revela los fundamentos sociales y humanos de este nuevo tipo de novela histórica. Ciertamente tendremos que limitarnos aquí a los rasgos más esenciales del contraste. En primer término, en Meyer el modo en que se manifiesta la valentía de su muchacha campesina no deja de ser excéntrico y decorativo. No se llega a un más amplio despliegue de sus altas cualidades humanas, sino que todo se reduce a un solo y breve acto único en que predomina por un lado el esfuerzo físico y por el otro

el elemento pintoresco (cruz y corona de espinas). En segundo término, Meyer considera el momento culminante y heroico como aislado de la vida, incluso como oposición excluyente respecto de la vida misma. El regreso a lo cotidiano no es, como en Goethe o en Scott, un extenso destino épico, no es un indicio plasmado de que en incontables personas del pueblo duermen fuerzas parecidas, pero que —por motivos personales o históricamente casuales— no llegan a manifestarse ni a probarse, sino que se halla determinada por el contraste entre lo “demoniaco” y lo “cotidiano”. Por eso la vuelta a lo cotidiano resulta ser una auténtica anulación del “instante heroico”, mientras que en Goethe y Scott se suspende y conserva, en sentido dialéctico, el heroísmo.

Meyer demuestra ser un importante artista en medio de la incipiente decadencia debido a que configura una heroína enteramente normal y no una mujer histórica “demoniaca” como hubieran hecho Huysmans, Wilde o d’Annunzio. Pero ya está suficientemente contagiado de la decadencia como para condolerse con cierta melancolía escéptica de su propia actitud justa.

En esta actitud se aprecia el espíritu de la nueva época. Los héroes de Meyer se paran siempre de puntillas, tanto en lo intelectual como en lo moral, para parecer frente a los demás y frente a sí mismos más grandes, y para hacer creer que siempre poseen la estatura que habían alcanzado en ciertos momentos de sus vidas —o que al menos habían soñado con alcanzar—. Los decorativos ropajes históricos sólo sirven para ocultar este pararse de puntillas de los personajes.

Obviamente, esta debilidad interna, unida al enfermizo anhelo de grandeza, descansa en la separación de la vida popular. La vida cotidiana del pueblo aparece como una prosa banal y denigrante, y nada más. Ya no se vincula orgánicamente con esta vida una elevación histórica. El héroe es, según dice Burckhardt, “aquello que nosotros no somos”.

La burguesía alemana se ha hecho nacional-liberal; ha traicionado la Revolución democrático-burguesa de 1848 para elegir más tarde —con reservas cada vez menores— el camino bismarckiano hacia la unidad alemana. Este camino de su desarrollo se manifiesta en la literatura alemana de este periodo en productos que muestran, en el aspecto ideológico, una apologética pura, y en el artístico, la total decadencia de las tradiciones clásicas y la más superficial apropiación de un realismo europeo occidental de segundo rango.

Meyer sin duda se encuentra muy por encima, en lo estético y en lo moral, de estos burgueses alemanes que se transformaron de 1848 a 1870 de demócratas en nacional-liberales, y los nexos del desarrollo de su arte con esa evolución histórico-social de la clase son, también sin duda, sumamente complejos: el hecho, sin embargo, es que los problemas psíquicos y artísticos más íntimos de toda su obra se reflejan precisamente en este proceso del desarrollo. Sus personajes renacentistas ofrecen una imagen artística de esta pusilanimidad y de este desaliento liberales. Son justamente sus héroes "solitarios" los que revelan los rasgos típicos de la decadente democracia alemana.

V. *Las tendencias generales de la decadencia y la constitución de la novela histórica como género especial.*

Con Conrad Ferdinand Meyer, la novela histórica se constituye como género especial. Es ésta su significación decisiva para la historia de la literatura. La peculiaridad de la novela histórica había sido ya realizada por Flaubert cuando quiso "aplicar" los métodos del nuevo realismo al campo de la historia, considerando ésta como un campo especial. Pero Meyer es el único escritor verdaderamente importante de esta época que concentra su obra total en la novela histórica y que inventa un método especial para su elaboración. Ya por nuestras anteriores reflexiones es evidente la diferencia entre esta manera de enfrentarse a la historia y la de la novela histórica antigua. En Walter Scott, se creó a partir de la vida misma una nueva manera de ver la sociedad, a saber, históricamente. La temática histórica fue un resultado orgánico, casi necesario del surgimiento de la expansión y de la profundización del sentimiento histórico. La temática histórica de Walter Scott sólo expresa este sentimiento, el sentimiento de que la verdadera comprensión de los problemas de la sociedad contemporánea sólo puede darse a partir de la comprensión de la prehistoria, de la historia del surgimiento de esta sociedad. Y por ello, según hemos visto, esta novela histórica, expresión poética de la historización del sentimiento vital y de la creciente comprensión histórica de los problemas de la sociedad actual, ha llevado necesariamente a una forma superior de la novela de actualidad, como sucedió por ejemplo en Balzac y en Tolstoi.

Muy diferente es, en cambio, la situación en este periodo. Nos hemos enterado de las explicaciones de Flaubert y de Meyer acerca de los motivos que los llevaron a tratar temas históricos. Y en

ambos casos vimos que esos motivos no tuvieron sus raíces en la comprensión del nexo entre historia y presente, sino, por el contrario, en el rechazo del presente, debido al justificado y comprensible rechazo humano y moral, humanista y estético, que en ambos poetas se reduce a un carácter subjetivista, estético-moral. La exposición de temas históricos es para los dos un mero ropaje, una mera decoración, un medio para expresar en forma más adecuada su subjetividad de lo que, en opinión de los propios autores, hubiese sido posible con algún tema de actualidad.

No nos detendremos ahora en el autoengaño en que caen los defensores literarios de esta concepción en relación a su propia producción; hablaremos más adelante de ello. Lo importante es que en este acercamiento a la temática histórica se expresa por una parte un sentimiento vital general de toda la época, y por la otra, que este acercamiento trae consigo necesariamente un *empobrecimiento* del mundo plasmado. Pues ¿qué fue lo atractivo en los temas históricos para Walter Scott y sus principales seguidores? El conocimiento de que los problemas cuya importancia habían percibido en la sociedad presente tuvieron un efecto distinto, específico, en el pasado; es decir, que la historia, en cuanto prehistoria objetiva de la sociedad actual, es algo que no se enfrenta al espíritu humano con extrañeza e incompreensión.

En cambio, para los escritores modernos lo atractivo de la historia es justamente su extrañeza. El conocido sociólogo y estético positivista Guyau ha hecho clara referencia a esta cuestión. Dice por ejemplo: "Existen diversos medios de eludir lo *trivial* con el fin de embellecer para nosotros la realidad sin falsificarla; y tales medios constituyen una especie de idealismo que se encuentra también a disposición del naturalismo. Consisten ante todo en alejar las cosas y los acontecimientos, sea en el tiempo, sea en el espacio. . . El arte debe ejercer la función transformadora y embellecedora del recuerdo." Es interesante que Guyau equipare completamente la distancia del sujeto histórico en cuanto al espacio y en cuanto al tiempo. Lo esencial es para él el efecto embellecedor de lo pintoresco, de lo desacostumbrado, de lo exótico que surge con ello. Y si observamos por ejemplo la literatura francesa de esta época, vemos en ella una verdadera orgía de temas exóticos. Junto al Oriente, a Grecia, a la Edad Media (los poemas de Leconte de Lisle) nos encontramos con la Roma decadente (Bouilhet), con Cartago, Egipto, Judea (Flaubert), con los tiempos prehistóricos (Bouilhet), España y Rusia (Gautier), América del Sur (Leconte de Lisle, Heredia); por esas

fechas los hermanos Goncourt introducen la moda del japonismo, etc. En Alemania tenemos como analogía el renacentismo de Meyer, la variada y ante todo exótica temática de Hebbel y de Richard Wagner, y en cuanto a escritores menores, el Egipto de Ebers, la Migración de los Pueblos de Dahn, etc.

Una corriente de esta índole en la literatura, que abarca a escritores de las más variadas orientaciones y significación, tiene por fuerza profundas raíces en el presente. Ya el romanticismo había protestado contra la fealdad de la vida capitalista huyendo a la Edad Media. Pero esa protesta había tenido todavía un contenido político-social bastante claro, aunque fuese reaccionario. Los escritores que ahora protestan bajo la forma del exotismo sólo como excepción profesan estas ilusiones reaccionarias. El principal sentimiento de su vida, especialmente para los autores franceses, que tienen que escribir bajo las condiciones de un capitalismo más desarrollado y de una más acerba lucha de clases, es la náusea general, la decepción vital sin fondo, sin esperanza. Cuando anhelan con irse lejos, es mayor el énfasis en el “irse” que en el “adónde”. El pasado deja de ser la prehistoria objetiva del desarrollo social de la humanidad, para convertirse en la inocente y para siempre perdida belleza de la infancia hacia la que tiende apasionada, si bien estérilmente, el desesperado anhelo irrealizable de una vida despilfarrada. Este sentimiento vital se expresa con mayor concisión en los siguientes versos de Baudelaire (tomados de “Moesta et Errabunda”:

Emporte-moi, wagon! enlève-moi, frégate!  
Loin! Loin! ici la boue est faite de nos pleurs! . . .

—Mais le vert paradis des amours enfantines,

L’innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,  
Est-il déjà plus loin que l’Inde et que la Chine?  
Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs,  
Et l’animer encor d’une voix argentine,  
L’innocent paradis, plein de plaisirs furtifs?

La lejanía deja de ser, pues, algo histórico concreto; no lo es ya ni siquiera en el sentido utópico-reaccionario de los anteriores románticos. La lejanía es sencillamente la negación del presente, una manera de ser distinta y abstracta de la vida, algo para siempre perdido que adquiere su sustancia poética preci-

samente por esta impregnación de recuerdo y añoranza —o sea de fuentes puramente subjetivas. Y la gran precisión arqueológica, la nerviosa exactitud en el estudio de los detalles de un mundo exótico que se halla lejos tanto espacial como temporalmente, no tiene por objeto —según hemos visto especialmente con Flaubert— la investigación de la naturaleza histórico-social de este mundo, sino lo pintoresco. La exactitud por supuesto ha de garantizar la realidad literaria objetiva del mundo representado, pero como el núcleo de ese mundo sólo recibe su vida por el muy europeo y moderno anhelo desesperado y subjetivo del poeta, la precisión arqueológica no pasa de ser, aun en los escritores de mayor categoría, el mero decorado de un escenario en que se desarrollan destinos humanos que nada tienen que ver con estos objetos exóticos descritos con tanta precisión.

Por más que esta nostalgia y esta desesperación tengan, por su contenido inmediato, una tendencia antiburguesa, en su núcleo más íntimo son en realidad muy burguesas. Expresan los sentimientos de los mejores representantes de la clase burguesa de ese entonces, que sin embargo no son capaces de elevarse más allá del horizonte de la incipiente decadencia de su clase. A pesar de la aguda oposición en que se hallaban digamos Flaubert o Baudelaire respecto de la burguesía de su tiempo, y a pesar del violento rechazo con que fueron recibidas sus obras, sigue predominando el elemento vinculatorio de identificación social entre ellos y su clase. Por ello precisamente sus obras han vencido con el tiempo el indignado rechazo de sus contemporáneos, y ellos mismos fueron considerados como poetas que habían dado expresión a los más esenciales contenidos de su época.

La contradicción que parece existir aquí sólo se presenta para la sociología vulgar. El propio Marx ha determinado con precisión la relación que se da entre escritor y clase. “Tampoco hay que imaginarse que los representantes democráticos son todos mercaderes o que todos adoran a los mercaderes. Por su situación cultural e individual pueden estar separados de ellos por un abismo infinito. Lo que los convierte en representantes de la pequeña burguesía es que en sus cabezas no rebasan las limitaciones que aquéllos no rebasan en toda su vida, por lo que son llevados teóricamente a las mismas tareas y soluciones que aquellos otros que se ven movidos prácticamente por el interés material y la posición social. Esta es en general la relación de los *representantes políticos y literarios* de una clase con la clase

que representan”.

Esta relación que guardan los representantes sobresalientes de la literatura histórica (exótica) en este periodo con su clase se manifiesta en especial en la cuestión ya tratada por nosotros de la sustitución de la verdadera grandeza histórica por la crueldad y la violencia. Hemos señalado ya el hecho paradójico de que algunos escritores tan sensibles y refinados en lo estético y en lo moral como Flaubert y Meyer se sintieron arrastrados en su obra a tal crueldad y brutalidad. Hemos mostrado asimismo que este viraje tuvo que producirse necesariamente por la pérdida del vínculo interior con la historia, que mucho tiene que ver con el sentimiento vital de la época de decadencia que no ve ya en los hechos históricos actos y sufrimientos del pueblo mismo, ni en los “individuos históricos” representantes de corrientes populares. Bástenos con recordar aquí la conexión de estos sentimientos con las vivencias inconscientes de amplias masas burguesas y pequeño-burguesas para poder percibir claramente que estos escritores, aunque infinitamente superiores en lo humano y en lo intelectual a las masas de sus compañeros de clase, no hacen sino prestar expresión poética a los sentimientos ocultos, turbios e inhibidos de esas masas. La relación del burgués o pequeño burgués común de este periodo con los brutales excesos considerados como supuesta grandeza ha encontrado nuevamente en Baudelaire (en “Al lector”) su alta expresión poética:

Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie,  
N'ont pas encor brodé de leurs plaisants dessins  
Le canevas banal de nos piteux destins,  
C'est que notre âme, hélas! n'est pas assez hardie.

En su prefacio a *Les fleurs du mal*, Théophile Gautier ofrece una muy interesante y característica interpretación de este pasaje. Habla del gran monstruo moderno que es el tedio, “que con su burguesa cobardía sueña banalmente con los salvajismos y las disipaciones de los romanos: el burócrata Nerón, el comerciante Heliogábalo”. Varios escritores importantes, ya más conscientes de este estado de cosas, han plasmado literariamente la viva relación que existe entre tales ideologías y los fundamentos de la vida burguesa. Recordemos la inolvidable figura del Profesor Basura de Heinrich Mann, y pensemos en cómo el propio Mann ha elaborado en su *Súbdito* (*Der Untertan*) los rasgos



comunes al burgués imperialista con delirio de grandeza, típico de la época del emperador Guillermo, y a la decorativa monumentalidad del arte wagneriano: en la obra mencionada, el Lohengrin de Wagner aparece como la imagen del deseo del capitalista Hessling.

Gracias a este contexto podemos comprender la peculiar posición que ocupa el tema histórico en el marco de la tendencia general al exotismo. Nos hemos enterado de los argumentos que determinaron para Meyer la superioridad de la novela histórica en comparación con los temas de actualidad. El biógrafo y crítico de Meyer, F. Baumgarten, ha ofrecido interesantes comentarios sobre esta vinculación de Meyer con el tema histórico; en ellos se concretiza en muchos aspectos tanto la idea de Meyer como la teoría general del exotismo de Guyau. Baumgarten dice acerca del poeta que elabora el presente: "Su materia carece de destino; se establece una relación con el destino apenas con la mano forjadora del poeta. Al *poeta histórico*, el modelo ya le aporta un destino que ha sido moldeado por la acción recíproca del carácter y del medio ambiente". Baumgarten nada entiende de los nexos históricos que han producido una concepción como la de Meyer y como la suya propia. Los poderes históricos que debe plasmar la novela histórica son para él —en un sentido apegado a la forma de Rickert y Meinecke— meras ideas, algo que nosotros aportamos a la materia histórica. Y debido a este subjetivismo se conserva en él rígido y excluyente este contraste entre historia y presente. Afirma que un hombre del presente no puede ser plasmado, "porque las formas de construcción que hace visible sólo un proceso histórico concluso no han sido todavía conocidas, reconocidas y fijadas para el presente".

Hemos citado este comentario al estilo de composición de Meyer porque en él se manifiesta la incompreensión para el presente, la imposibilidad radical de conocer el presente como fundamento de la materia histórica. O sea que el pasado, la historia, no mantiene un vínculo orgánico con el presente, sino que más bien es aun en este aspecto su rígido polo opuesto. El presente es oscuro; el pasado presenta contornos nítidos. Esta confrontación no se altera en lo más mínimo por el hecho de que esos contornos tampoco le pertenecen al pasado en cuanto tal, sino que han sido aportados por el sujeto (cosa consabida, por cierto, para los filósofos: "el sujeto cognoscitivo"); pues en opinión de tales escritores y pensadores es prácticamente imposible apli-

car al presente las categorías del pensar. La concepción filosófica predominante de que el mundo exterior es incognoscible recibe un acento intensificado y cualitativamente nuevo cuando se la extiende a la cognoscibilidad del presente. La idealización filosófica y artística de la perplejidad, de la ceguera ante los problemas esenciales, de la nivelación de lo esencial y lo inessential, etc., ejerce un profundo influjo en todos los problemas de plasmación, especialmente en los formales, por acercarse a todas las cuestiones desde el ángulo del contenido.

Si analizamos las reflexiones del notable escritor antifascista y humanista militante Lion Feuchtwanger, expresadas en el Congreso pro Defensa de la Cultura en París, percibiremos con toda claridad hasta qué grado tuvieron influencia estas tendencias en la subjetivización de la idea de la historia. Según veremos en el capítulo siguiente, Feuchtwanger se mantiene alejado —en la orientación principal de su arte— de las descripciones características del periodo que acabamos de estudiar; en cierto sentido hasta *se opone* radicalmente a ellas. Y sin embargo, los argumentos teóricos que ofrece para la novela histórica, manifiestan también una influencia de los principales filósofos reaccionarios del periodo de transición, en particular de Nietzsche, pero asimismo de Croce, y están repletos de este espíritu subjetivista frente a la materia histórica.

Feuchtwanger compara los temas contemporáneos con los históricos en relación a su adecuación para expresar la idea del escritor, y explica: “Si me veo obligado a vestir un contenido contemporáneo en ropajes históricos, se combinan causas positivas y negativas. En ocasiones, por ejemplo, no logro destilar según mi deseo algunas partes de la trama; si las dejo con su vestimenta contemporánea, siguen siendo materia prima, información, consideración, pensamiento . . . pero no llegan a ser imagen. O si empleo el ambiente del presente, siento que falta un verdadero final. Las cosas aún están fluyendo, y siempre es arbitraria la suposición de que un proceso coetáneo ha concluido o hasta qué punto ha terminado; cualquier punto final que ponga será fortuito. Al presentar circunstancias actuales, siento cierta incomodidad por faltarme el marco; es un aroma que se esfuma por no poder cerrarse el frasco. A esto se añade que nuestro tiempo tan movido convierte con mucha rapidez cualquier presente en historia, y si el ambiente de hoy de todos modos será histórico dentro de cinco años, ¿por qué no he de poder elegir un ambiente que se halle en cualquier momento

del pasado, si lo que quiero es expresar un contenido que —así espero al menos— seguirá vivo dentro de cinco años?”

Vemos que Feuchtwanger repite aquí muchos argumentos que ya habíamos encontrado en los escritos de varios teóricos y novelistas de este periodo. Todas estas teorías tienen en común el considerar tanto la historia como el presente como conjuntos de hechos muertos que carecen de verdadero movimiento interior, de toda alma, de todo espíritu, y que tienen que ser animados desde fuera por el poeta. Por otra parte, los poetas no consideran sus propias vivencias humanas como atadas al tiempo. Creen que las manifestaciones espaciales y temporales de los sentimientos y pensamientos humanos hacen exclusivamente referencia a lo externo de esos sentimientos y pensamientos; creen que sólo son su disfraz, mientras ellos mismos se hallan exentos del proceso histórico, por lo que pueden ser traspuestos a voluntad en el tiempo, sea hacia el pasado o hacia el futuro, sin sufrir por ello alteraciones considerables. La elección de la temática histórica, vista a partir de este sentimiento de la vida, que es por ejemplo el de Conrad Ferdinand Meyer, es un mero asunto de elección artística: se elige el periodo histórico en que la personificación decorativa de este sentimiento se puede ajustar de la manera más adecuada a las intenciones subjetivas del poeta.

En el periodo de decadencia del realismo burgués, los principios artísticos de la novela histórica se ven determinados por hechos muertos y, en conexión con ellos, por su subjetiva y arbitraria elaboración. Claro está que todas las teorías erróneas acerca de la novela histórica surgen sobre esta base y reciben el apoyo de la práctica literaria de los grandes escritores de este periodo decadente. La diferencia con respecto al tipo clásico de la novela histórica es, como en Taine y en Brandes, un motivo para su rechazo, pues si no, se borra por completo esta diferencia. Sobre esta base crecen igualmente las teorías de sociología vulgar sobre la configuración literaria de la historia, cuyo fundamento consiste en que la historia nos es objetivamente extraña e incognoscible, por lo que esas teorías ven en la transformación artística de la historia una mera “introyección” (en el sentido de Mach y Avenarius).

Durante el debate que se organizó en 1934 en la Unión Soviética sobre la novela histórica hicieron su aparición varias teorías de sociología vulgar cuyo contenido principal era la absoluta separación entre historia y presente. Según una de estas

teorías, la novela histórica era una “ciencia de los rudimentos”, o sea que no admitía que en la historia hubiese algo que pudiese tener un efecto vivo en el presente. Esta idea, que se cubre perfectamente con la estética de la sociología vulgar —a saber, de que la sociedad sin clases no tiene ya nada que ver con los productos literarios del desarrollo anterior correspondiente a la sociedad de clases— convirtió a la novela histórica en una colección informe e inanimada de “rudimentos” que el poeta agrupa a voluntad y “vivifica” como quiere. Según otra teoría, son dos los tipos de la novela histórica en que se refleja perfectamente la dualidad entrelazada de los hechos muertos y las introyecciones subjetivas. Uno de estos tipos es la novela histórica propiamente dicha, en que la idea representada de la época pasada es inmanente. Si no existe esa inmanencia total, se produce según esta teoría una “novela contemporánea” acerca de un material histórico, es decir, una introyección pura. En el primer caso nos enfrentamos nuevamente a la historia que nada nos importa, y en el segundo a nuestros propios sentimientos y pensamientos disfrazados que no tienen nada en común con los acontecimientos históricos del pasado representado. Ambas “teorías” son, pues, bastardas de la decadencia burguesa y de la sociología vulgar. Siempre se trata de que las teorías burguesas que en el curso degenerador de la democracia revolucionaria se produjeron en el nacional-liberalismo fueron metidas de contrabando por la sociología vulgar en el marxismo, a manera de nuevos logros del progreso. Recuérdese la poco crítica glorificación con que la sociología vulgar trata las teorías literarias de Taine.

Para nuestro problema, la transformación de la democracia burguesa progresista y revolucionaria en un liberalismo cobarde y comprometido y cada vez más reaccionario es lo que viene a ser el hecho más significativo. Pues al estudiar autores tan importantes, honestos y artísticamente sobresalientes como son Flaubert y C. F. Meyer, hemos podido ver que la cuestión central de la crisis del realismo en la novela histórica consistía justamente en el alejamiento de la vida popular, de las fuerzas vivas de esta vida, es decir, en el aspecto artístico, que consistía en un distanciamiento del pueblo parecido al que se producía también en los campos político y social durante este periodo de la burguesía. Y en escritores democráticos tan honrados como Erckmann-Chatrian y el muy superior De Coster pudimos observar cómo estas corrientes sociales y espirituales de la época

limitaron su actitud plebeya al punto de convertirla en abstracta, conduciendo su expresión literaria en parte a un empobrecimiento, y en parte a una estilización.

La gran cultura burguesa del siglo XVIII, cuyo realismo gozó de un último florecimiento en la primera mitad del siglo XIX, tiene su fundamento social en el hecho de que la burguesía era objetivamente todavía la dirigente de todas las fuerzas progresivas de la sociedad con el fin de destrozar y eliminar el feudalismo. El *pathos* de esta vocación histórica otorga a los importantes representantes ideológicos de la clase el valor y el entusiasmo para plantear todos los problemas de la vida popular, para sumergirse en la vida del pueblo y, gracias a una profunda comprensión de las energías y de los conflictos activos, para representar literariamente la causa del progreso humano aun allí donde ese planteamiento y solución de problemas contradice los intereses más estrechos de la burguesía.

Con el viraje hacia el liberalismo se desgarran explícitamente este vínculo. El liberalismo ya sólo es la ideología de los más estrechos y limitados intereses de clase de la burguesía. Este angostamiento se presenta también en los casos en que el contenido representado ha permanecido aparentemente igual. Pues una cosa es que los grandes representantes de la economía burguesa han encarnado los derechos de la economía capitalista como proceso histórico frente a los compromisos gremiales, al particularismo territorial, etc., y algo muy diferente es lo que ha propagado el librecomercio vulgar de la gente de Manchester en la segunda mitad del siglo XIX.

La limitación que se produce por esta violenta separación del pueblo va unida a una creciente hipocresía en todos los representantes políticos de la burguesía de esos días y en todos sus cómplices en los campos de la economía, filosofía, etc. Pues hacia fuera todavía debe figurar la burguesía como paladín del progreso, representante y campeona del pueblo entero. Y puesto que el contenido de los intereses representados está compuesto de estrechos y egoístas intereses de clase burgueses, la "expansión" sólo puede realizarse por medio de la hipocresía, del encubrimiento, de la mentira y de la demagogia. A esto se añade que el apartarse del pueblo los liberales tienen sus raíces en el miedo al proletariado, a la revolución proletaria. La extrañeza ante el pueblo se convierte una y otra vez en hostilidad hacia él. Y en íntima relación con este desarrollo surge en el liberalismo una tendencia marcada a establecer cobardes com-

promisos con las potencias aún existentes del absolutismo feudal, a capitular cobardemente ante ellas. La ideología de estos liberales comprometidos se expresa entonces en la teoría de la "política real", teoría que no sólo va liquidando ideológicamente en medida cada vez mayor las antiguas y gloriosas tradiciones revolucionarias de la burguesía, sino que hasta se mofa de ellas como de algo abstracto, "inmaduro" e "infantil" (ésta fue la actitud de la historiografía alemana liberal respecto del año 1848).

Hemos señalado repetidamente la enorme distancia que separa a escritores señeros como Flaubert o Meyer de la burguesía liberal y su inteligencia (por no hablar siquiera de los escritores democrático-plebeyos). Ciertamente, en este periodo no ha habido un solo escritor que hubiese descrito la bajeza, estupidez y corrupción de la clase burguesa con una sátira tan atinada como lo hizo Flaubert. Y hasta el retorno a la historia es tanto en Flaubert como en Meyer una protesta contra la mezquindad y bajeza, contra esa necedad y corrupción de la burguesía de su tiempo.

Precisamente por esta oposición abstracta se quedan atorados Flaubert y Meyer dentro del marco de este periodo, con sus limitaciones y las estrecheces del horizonte histórico-social. El arma que es la sátira, la romántica y apasionada contrastación de pasado y presente, preserva a estos escritores del destino de los apologetas de la burguesía liberal y hace que sus obras sean literariamente valiosas e interesantes, mas no logra salvar a estos autores de la maldición de ser extraños al pueblo. Por negativa o crítica que sea su manera de ver las consecuencias ideológicas de esta situación histórica —y conste que lo es—, el hecho es que las circunstancias histórico-sociales cuyas consecuencias ideológicas combaten se tienen que reflejar forzosamente en el contenido y la forma de sus obras.

Su planteamiento artístico, su temática y su estilo de composición siguen determinados por este apartamiento del pueblo en su problemática y sus soluciones. El que en las novelas históricas de este periodo, aun en las más destacadas, las relaciones de las personas con la vida pública sean ya enteramente apolíticas y privadas, ya restringidas a una "política real" de las corrupciones dentro del estrato superior de la sociedad, refleja claramente los fundamentales cambios habidos en la vida social de la clase burguesa, cuya expresión política había sido justamente el liberalismo. Aun el apasionado desprecio que siente Flaubert por la burguesía liberal de su tiempo no puede suprimir su de-

pendencia artística de las tendencias decadentes de la clase burguesa.

De este modo, la nueva novela histórica surgió, como género particular, de las debilidades ideológicas de un incipiente movimiento decadente, de la incapacidad de los escritores de la época —aun de los mejores— de reconocer las verdaderas raíces sociales del desarrollo y de luchar auténtica y directamente contra ellas. Todas las debilidades artísticas singulares de esta novela histórica las hemos derivado ya de esta debilidad fundamental en nuestros análisis anteriores. Pero sería falso creer que estas debilidades se limitaban sólo a la novela histórica. Hemos mostrado cómo la sustitución de los verdaderos momentos culminantes de la vida social por atrocidades y brutalidades anticipa ya “proféticamente” en Flaubert la novela de sociedad de Zola. En realidad, es obvio que tras esta corriente literaria tan general, que capturó aun a los escritores más sensibles y refinados, se encuentre un igualmente general embrutecimiento y una perversión de los sentimientos humanos, que llega a predominar con la victoria definitiva de la burguesía en la sociedad. De la misma manera, el desplazamiento de la temática hacia “arriba” no se limita a la novela histórica, aunque es también aquí donde se manifiesta antes y con mayor vigor que en otras expresiones. Dentro de la evolución naturalista, Edmond de Goncourt proclama que constituye ya una fase superior del naturalismo cuando pasa a describir las clases superiores de la sociedad. Y en las corrientes que revelan al naturalismo se hace predominante esta orientación. Por supuesto que la generalidad de una corriente histórica no significa tampoco en este caso que sea exclusiva o que tenga un efecto uniforme sobre la creación de todos los autores que escriben en esta época. Mas en vista de las profundas raíces que tienen estas tendencias literarias en el ser social del capitalismo desarrollado y más aun del imperialismo, la oposición de los escritores contra estas tendencias sociales debe ahondar mucho para hacer posible una victoriosa lucha artística contra sus manifestaciones literarias. (Pero la posibilidad de esta lucha nos lo demuestra la literatura internacional de Gottfried Keller a Romain Rolland, pasando por Anatole France, para no citar más ejemplos.)

Ya lo vemos: no hay una sola cuestión relativa a la novela histórica que se pueda estudiar aisladamente en la propia novela sin que se deforme por completo la continuidad histórica y social del desarrollo literario. ¿Cómo se justifica entonces el

hablar de la novela histórica como de un género particular? Científicamente, carece de toda importancia el que la teoría anquilosada y formalista de los géneros literarios, que sólo se basa de manera burda en el contenido, propia de la estética burguesa posterior, subdivida la novela en diversos “subgéneros” como la novela de aventuras, de detectives, psicológica, campesina, histórica, etc., ni importa que este “progreso” haya sido adoptado por la sociología vulgar. En la división formalista de los géneros han desaparecido todas las grandes tradiciones del periodo revolucionario sin dejar huella. Se pretende que esta división inanimada y fosilizada, verdaderamente burocrática, sustituya la viva dialéctica de la historia.

Naturalmente, tras esas categorías fosilizadas se pueden encontrar una y otra vez contenidos sociales reales. Mas estos contenidos lo son siempre de la ideología liberal que se va haciendo continuamente más reaccionaria. Sólo la sociología vulgar menchevique es tan “ingenua” como para no percibir el carácter social de estos contenidos y concentrarse exclusivamente en los “progresos científicos”. Nos es imposible tratar aquí exhaustivamente la historia de la teoría de los géneros. Bastará con que señalemos un ejemplo. Al constituirse la novela psicológica como género digamos independiente, sus mejores representantes —por ejemplo Paul Bourget— expresaron claramente la tendencia que había llevado necesariamente a la creación de este nuevo género. Pues es obvio que un reaccionario tan inteligente y culto como Bourget sabía muy bien que los viejos novelistas del periodo anterior habían sido notables psicólogos. Pero lo que a él le importaba era separar idealista y reaccionariamente lo psicológico de las determinaciones objetivas de la vida social, para constituir lo psicológico como un campo autónomo e independiente de las manifestaciones humanas de la vida. Esta separación se elabora de tal manera que los instintos “conservadores” adquieran una supremacía sobre los “destructores”. Bourget pretende ante todo obtener una especial fuerza de convicción mediante la huida hacia la religión para escapar de las contradicciones —representadas en forma abstracta— de la vida actual, y quiere lograrlo justamente mediante este psicologismo. De hecho, con ello aumenta las posibilidades de la sofística. No parece ser ya necesario presentar la Iglesia y la religión en sus determinaciones sociales y con sus metas políticas, etc., según lo habían hecho Balzac y Stendhal y aun Flaubert y Zola. La cuestión religiosa es convertida ahora en una cuestión “puramente interna”;



cuando más aparece el aspecto decorativo de Roma como pintoresco trasfondo para la acción (*Cosmópolis*).

Aquí, la novela psicológica establece un contacto estrecho con la vulgarización y el anquilosamiento espiritual de la vida social por parte de la sociología, en especial de la de Taine. El “estamento”, la situación social, se presenta como algo dado metafísicamente. La situación misma no requiere de una investigación; es inalterable. Lo único que debe plasmarse son las reacciones psicológicas, sobre la base de que toda desarmonía con el “estamento” se presenta como enfermedad. Escuchemos la nueva interpretación que nos ofrece Bourget respecto de la *Madame Bovary* y *Le rouge et le noir* (Rojo y Negro): “No se ha notado lo suficiente que es esto lo que constituye el fundamento tanto de la *Madame Bovary* como del *Rojo y Negro* de Stendhal: el estudio de una enfermedad provocada por el desplazamiento del ambiente. Emma es una campesina que ha recibido la educación de una burguesía. Esta visión de un inmenso hecho social domina ambas obras.” Al independizarse lo psicológico, desaparece toda crítica social. Sirviéndose de contraejemplos patológicos, Flaubert y Stendhal deben de anunciar la “profunda verdad” psicológica y social del “Zapatero a tus zapatos”.

Hemos visto cómo en la constitución de la novela histórica como género o subgénero particular se ocultaba un contenido social afín: la separación de presente y pasado, el enfrentamiento abstracto de presente y pasado. Obviamente, tales intenciones deciden acerca del surgimiento de un nuevo género. Ya expusimos en detalle durante las anteriores reflexiones, especialmente al comparar la novela histórica con el drama histórico, que todo género es un peculiar reflejo de la realidad, y que un género sólo puede surgir cuando se han producido condiciones vitales típicas que se repiten según leyes, y cuya peculiaridad de forma y contenido no se puede reflejar adecuadamente en los géneros ya existentes.

Toda estructuración formal específica, todo género literario, debe poder basarse en una verdad específica de la vida. Si el drama se divide en tragedia y comedia (para no hacer mención de los grados intermedios), ello se debe a serias razones de contenido, a saber, a los hechos vitales que se reflejan —*dramáticamente*— en las formas de la tragedia y la comedia. Es muy significativo que esta radical separación no produzca en el arte épico una división en géneros. Ni siquiera a la sociología vulgar, burguesa y seudomarxista, se le ha ocurrido inventar

el subgénero de la novela trágica. Tragedia y comedia mantienen una diferente relación con la realidad, y por ello justamente es diferente la composición de la acción, de la caracterización, etc. Cosa parecida sucede con la novela y la narración breve o cuento. La cuestión no es de volumen. La diferencia en el volumen es meramente una consecuencia de la diferencia del objetivo de la plasmación, y en ocasiones incluso pueden darse casos límites en que un gran cuento es más voluminoso que una pequeña novela. Siempre se trata de una forma específica del reflejo de hechos vitales específicos. La diferencia del volumen entre novela y cuento es sólo *un* medio de expresión entre muchos para los diversos hechos de la vida plasmados por ambos géneros. El verdadero rasgo distintivo del cuento consiste ante todo en que en él no se persigue como meta la plasmación de la totalidad de manifestaciones vitales. De ahí que esta forma literaria sea adecuada para representar nexos vitales muy específicos —por ejemplo el papel del azar en la vida humana— y de hacerlo con energía igualmente específica.

En cuanto destacado y reflexivo artista, Conrad Ferdinand Meyer percibió claramente que el irracionalismo de su concepción histórica lo impulsaba hacia el cuento; por eso dio a sus obras el nombre de cuentos y no de novelas. El motivo definitivo del Pescara —el que fuese físicamente incapaz de actuar, de decidir, debido a su fatal enfermedad— es efectivamente un típico motivo de cuento. Pero puesto que Meyer tenía la elevada ambición artística de ofrecer, a pesar de todo, una imagen total de los problemas de su tiempo, sus obras saltaron las rigurosas, si bien estrechas cadenas del cuento; y así, sobre la base de motivos propios para cuento, creó novelas irracionales y fragmentarias.

Si observamos, pues, seriamente el problema de los géneros, sólo podremos plantear la cuestión del siguiente modo: ¿cuáles son los hechos vitales sobre los que descansa la novela histórica y que sean específicamente diferentes de aquellos hechos vitales que constituyen el género de la novela en general? Si planteamos así la pregunta, creo que únicamente podemos responder así: no los hay. Y el análisis de la actividad de los grandes autores realistas nos muestra que en sus novelas históricas no se presenta un solo problema esencial en cuanto a la construcción, a la caracterización, etc., que no se presente también en otras novelas, o a la inversa. Compárese por ejemplo *Barnaby Rudge* de Dickens con sus novelas de sociedad, *La guerra y la paz* con

*Ana Karenina*, etc. Los últimos principios son necesariamente iguales en toda plasmación. Y se derivan del idéntico objetivo: plasmar en forma narrativa la totalidad de un nexo vital y social, ya sea del presente o del pasado. Aun los problemas de contenido, que parecen ser específicos de la novela histórica, como la plasmación de los restos de la sociedad gentil en Scott, no son su objeto exclusivo de plasmación. Desde el episodio del Oberhof en el *Münchhausen* de Immermann hasta la primera parte de *Udehe* de Fadeiev encontramos una y otra vez problemas similares en novelas que tratan del presente. Y de esta manera podrían repasarse todos los problemas de forma y de contenido de la novela sin toparse con una sola cuestión que fuese esencial y que sin embargo perteneciese a la novela histórica solamente. La novela histórica clásica ha surgido de la novela de sociedad y, enriqueciéndola y elevándola a un nivel superior, se incorporó a ella. Cuanto más elevado sea el nivel de las novelas históricas y de las novelas de sociedad del periodo clásico, tanto menores serán entre ellas las verdaderas distinciones de estilo.

La novela histórica más reciente, en cambio, nació de las debilidades de la novela moderna y reproduce por lo tanto, con ayuda de su constitución como "género propio", esas mismas debilidades en un escalón superior. Esta diferenciación naturalmente se basa asimismo en un hecho real, pero no sólo un hecho objetivo de la vida, de la transformación objetiva de la vida, sino al mismo tiempo y ante todo la extrema intensificación de una ideología errónea generalizada perteneciente a la época de decadencia.

La peculiaridad de la novela histórica durante este periodo se puede expresar en el sentido de que es mucho más difícil corregir las intenciones falsas de los escritores por parte de la vida misma en la novela histórica que en la novela que trata del presente, es decir, que es mucho más difícil —si es que es posible— corregir en la novela histórica las teorías falsas, los prejuicios literarios, etc., de los escritores, por la riqueza del material vivo procedente de la temática contemporánea. Aquello que Engels llamó en Balzac la "victoria del realismo", la victoria del honrado y completo reflejo de los verdaderos hechos de la vida y de sus nexos sobre los prejuicios sociales, políticos o individuales del escritor, se produce con mucha mayor dificultad en la novela histórica reciente que en la coetánea novela de sociedad.

Nos hemos ocupado en los párrafos anteriores, aunque sólo brevemente, de dos significativos escritores realistas de este periodo, Maupassant y Jacobsen. Maupassant emprende su *Bel ami* igual que su *Une vie*, y Jacobsen concibe el *Niels Lyhne* en forma similar a la *Marie Grubbe*. Pero en las primeras de estas obras se crea una realidad social ricamente matizada no obstante toda la problemática general del realismo moderno. En ambos casos nos encontramos con una victoria engelsiana del realismo. ¿Por qué? Porque a Maupassant tanto como a Jacobsen, en cuanto honestos y talentosos observadores de la vida, les fue imposible pasar de largo por los grandes problemas sociales de su tiempo cuando plasmaban una figura contemporánea. Por más que interesase a los novelistas en primer término la evolución psicológica interna del protagonista, en ambos casos sus novelas están inconscientemente e inintencionadamente compenetradas de la vida social del presente, haciéndolas rebosar de una vida plétórica y estructurada.

Esto requiere un esfuerzo mucho más considerable en la novela histórica. En las reflexiones citadas, Feuchtwanger tiene toda la razón cuando dice que un tema temporalmente más remoto se deja estructurar con mayor facilidad que un tema del presente. Pero se equivoca cuando ve en ello una ventaja y no una desventaja para el escritor. El tema histórico le ofrece al novelista posterior al desarrollo de 1848 una menor resistencia, pues la intención subjetiva del escritor se incorpora mucho más fácilmente a este tema. Y es precisamente así como se produce esa abstracción, esa arbitrariedad subjetivista, esa "intemporalidad" casi fantasmagórica que hemos descubierto en las novelas históricas de Maupassant y Jacobsen y que las distingue con mucha desventaja de las novelas de sociedad de los propios autores, construidas con mayor vigor y contornos más nítidos.

Aun en un escritor del rango de Dickens las debilidades de su radical y pequeño-burgués idealismo y humanismo se expresan con mayor claridad y molestan incomparablemente más en su gran novela histórica sobre la Revolución francesa (*Two cities*) que en sus novelas de sociedad. La posición del joven marqués de Evremonde entre las clases, su náusea ante los crueles métodos seguidos para mantener la explotación feudal, su solución de este conflicto mediante la huida a la vida burguesa privada, todo ello no recibe en la composición de la trama el peso que le corresponde. Al colocar Dickens en primer

plano los aspectos puramente morales cuando plasma las causas tanto como las consecuencias, se palia el nexo entre los problemas vitales de los protagonistas y los acontecimientos de la Revolución francesa. Ésta se convierte en un trasfondo romántico. El salvajismo y la tensión de la época ofrecen oportunidades para revelar las cualidades humanas y morales de los personajes. Pero no surgen orgánicamente de la época y de los sucesos sociales los destinos de Manette y su hija ni de Darnay-Evremonde, y menos aún el destino de Sidney Carton. También aquí podemos utilizar cualquier novela de sociedad de Dickens como punto de comparación, y veremos con cuánta mayor intimidad e integración se han plasmado tales nexos digamos en *Little Dorrit* o en *Dombey and son* que en *Two cities*.

Y conste que la novela histórica del gran escritor Dickens se basa todavía relativamente en las tradiciones clásicas. *Barnaby Rudge*, en que los acontecimientos históricos juegan un papel más episódico, presenta inclusive la misma composición concreta de sus novelas de tema contemporáneo. Pero la limitación de su crítica social, la toma de posición en parte abstracta y moral frente a los fenómenos sociales y morales concretos por fuerza tienen que influir de manera considerable en el carácter de su novela tan señaladamente histórica. Lo que antes había sido un mero y casual enturbamiento de la línea se convierte aquí en una debilidad esencial de la composición entera. Pues en la novela histórica, esta peculiaridad de Dickens tiene que desembocar en la moderna privatización de la historia. En *Barnaby Rudge*, la base histórica es mucho más un mero trasfondo que en *Two cities*; en lugar de constituir el verdadero fundamento de los destinos relatados, no es más que un motivo fortuito para crear tragedias "puramente humanas", y esta discrepancia subraya aún más la tendencia de Dickens, generalmente discreta y latente, de separar lo "puramente humano", lo "puramente moral" de la base social para convertirlo en cierta medida en algo autónomo. En las mejores novelas de tema contemporáneo de Dickens se corrige esta tendencia gracias al poder de la realidad misma, gracias a su efecto sobre el poeta tan dispuesto a captarlo todo, a devorarlo todo con sus sentidos. Aquí, la corrección debe ser necesariamente más débil. Esta situación en un escritor tan sobresaliente como lo es Dickens, que en sus rasgos esenciales pertenece sin duda a los clásicos de la novela y que sólo en la periferia se ve contagiado de las tendencias decadentes, puede servirnos de excelente ilustración pa-

ra el razonamiento expuesto.

La causa está en que la elasticidad de la materia histórica, tan alabada por Feuchtwanger, no es en realidad más que una trampa para el poeta moderno. Pues su grandeza literaria nace precisamente del contraste entre sus intenciones subjetivas y su honestidad y capacidad de reflejar la realidad objetiva. Cuanto más fácil es la victoria de sus intenciones subjetivas, tanto más débiles, pobres y faltas de contenido se hacen sus obras.

Cierto que la realidad histórica es también una realidad objetiva, por más que esto contradiga las modernas e influyentes "teorías del conocimiento" de la historia. Pero los escritores posteriores a 1848 carecen ya de la vivencia social inmediata de su vínculo continuado con la prehistoria de la sociedad en que viven y trabajan. Por razones sociales que nos son ya conocidas su relación con la historia es más bien mediata, y la mediación es realizada preponderantemente por los historiadores y filósofos de la historia modernos y modernizadores (pensemos por ejemplo en la influencia que ejerció Mommsen en Shaw).

Esta influencia es ineludible precisamente por la ruptura en la vivencia de la continuidad social entre historia y presente; es en general mucho más fuerte de lo que se suele suponer. Los autores modernos se apropian de la historiografía y de la filosofía de la historia de su tiempo no sólo los hechos, sino ante todo la teoría de la libre y arbitraria interpretabilidad de esos hechos, la teoría de la incognoscibilidad del curso histórico en sí y, en conexión con ello, la necesidad de la "introyección" de los propios problemas subjetivos en la historia "amorfa", la teoría de la declinación de las imágenes del culto antidemocrático al héroe, del papel del solitario "gran hombre" como punto central de la historia, de la concepción de la masa considerada en parte como mera materia en manos de los "grandes hombres", en parte como fuerza natural ciega y salvaje, etcétera.

No es difícil comprender que a un tal sistema organizado de prejuicios no le puedan ofrecer una resistencia controladora y artísticamente fértil los hechos históricos, especialmente si ya habían sido adoptados en un estado de interpretación de ese tipo. Esto lo logran en unas pocas excepciones precisamente los hechos mismos de la vida. Y estas tendencias subjetivistas y deformadoras han de verse reforzadas todavía por la confrontación de historia y vida, por la huida de la miseria de la vida actual a la lujosa magnificencia de los tiempos pasados. Y las consecuencias en modo alguno se ven menguadas por el hecho

de que esa fuga sea, como en Flaubert, consecuencia de una ardiente oposición llena de odio al presente burgués.

Así, la novela histórica moderna tiene que contener en medida intensificada todas las debilidades del periodo general de decadencia; carece de los rasgos significativos del realismo que se produjeron en la lucha de los mejores autores de esta época con la vida contemporánea, no obstante todas las tendencias falsas de su tiempo. En este sentido —y sólo en éste— podríamos hablar, en el periodo que nos ocupa, de una novela histórica en cuanto género literario aparte. Compárese por ejemplo la línea decadente de la novela histórica con la línea que sigue la descripción de la vida contemporánea. El carácter del “ambiente”, desligado de la vida humana, independiente, cosificado y mantenido como cosa, no solamente se manifiesta aquí más burdo que allá (lo cual sucede ya con la novela histórica del romanticismo, y con mayor claridad aún con Bulwer), sino que adquiere con rapidez unas proporciones que la novela de tema contemporáneo sólo alcanza en sus peores representantes. El motivo de que así sea resulta evidente. Aun la más seca y tediosa descripción de un ambiente se halla todavía vinculada con la vida real, por enredadas que sean las desviaciones. En la novela histórica, en cambio, el “ambiente” tiene que degenerar irremisiblemente en un predominio mortífero de lo “antiguo”. Esto puede efectuarse en las formas más ordinarias, como en las antes tan leídas obras de Dahn y de Ebers. Pero también puede manifestarse en una forma científica y estilísticamente refinada, preciosista, matizada y decorativa, como en *Marius the Epicurean* de Walter Pater. La diferencia esencial, sin embargo, dista mucho de ser tan considerable como puede parecer a primera vista. Pues los hombres se convierten aquí como allá en meros esquemas, sólo que en el segundo caso están provistos de ideas inteligentemente formuladas y de accesorios afectivos refinados; la realidad histórica tampoco ha sido plasmada como el vivo desenvolvimiento de un pueblo en un periodo concreto, no pasa de ser un escenario artificial y muerto, a pesar de que los colores se hayan seleccionado con mejor gusto y más de acuerdo los unos con los otros. Las diferencias, que por supuesto existen, aparecen sólo cuando se desentiende uno de que se trata de obras de arte, de novelas históricas, para considerarlas como meros ensayos. Y en este caso, Ebers se revela como vulgar popularizador de una superficial y banal egipología, mientras que en Pater se manifiesta la concepción super-

refinada y decadente de los últimos tiempos clásicos.

Esta apreciación no significa que eliminamos estas obras de la evolución general de la novela moderna. Señala simplemente el hecho de que en Ebers y en Dahn se anticipa el más plano e inanimado naturalismo en la literatura alemana, mientras que Pater se presenta como precursor estético del anquilosamiento simbólico de un impresionismo que de tanto refinamiento llega a disolverse. Pensemos en obras como *Bruges la morte* de Rodenbach, en que —en forma técnica muy diferente— se combina una hipersensible experiencia emocional con una exageradamente refinada escenografía de manera tan orgánica como lo están en Pater la historia y el destino humano.

Este camino, que conduce, aunque no directa, pero sí seguramente, hacia la decadencia imperialista, no se puede describir unilateralmente en sus aspectos estético o filosófico-moral. Más bien se trata en ambos aspectos de meros efectos de la enajenación primaria de los ideólogos burgueses del progresismo en la historia respecto del conocimiento de las tendencias y perspectivas progresistas en el presente. El ideólogo se rebaja con ello al nivel de un pobre filisteísmo. El gran filósofo y crítico democrático-revolucionario ruso Chernishevski había reconocido ya este motivo en la crítica que hace E.T.A. Hoffmann del filisteísmo, y el paralelo que acabamos de presentar entre Ebers y Dahn por un lado y Walter Pater por el otro se justifica en el comentario de otro notable escritor democrático, Gottfried Keller, a cuyos ojos el filisteo ebrio no era en nada mejor que el sobrio. El ejemplo más ilustrativo de esta unidad sea quizá Adalbert Stifter, quien unía la consciente “profundización filosófica” del más estrecho filisteísmo a una (pretendida) maestría literaria de máxima altura y pureza. Puesto que la obra de Stifter toca nuestro tema sólo en su obra de madurez, *Witiko*, nuestras siguientes reflexiones harán referencia ante todo a esta novela.

El *Witiko* muestra, según hemos podido ver ya en casos análogos mucho más notables con Flaubert, Maupassant, Jacobsen, etc., por una parte la armoniosa unidad de los principios cosmovisuales y estéticos en la actividad de un escritor, ya escriba sobre el pasado o sobre el presente —y en este sentido, *Witiko* es una aplicación de los resultados, un material ilustrativo de los principios que había plasmado la novela didáctica *Der Nachsommer* (El verano tardío); y por la otra vemos también aquí que el tema histórico —menos resistente desde el



punto de vista de la elaboración literaria— hace florecer toda estúpida estrechez, toda tendencia reaccionaria en la imagen del mundo del autor con mucha mayor libertad que la temática de actualidad. Y por eso contiene el *Witiko* la síntesis de todos los rasgos filisteos y retrógrados de Stifter, y en una forma tan pura que aun Gundolf se siente obligado a hablar de la “vacuidad” de esta obra y a situarla al lado de las de Freytag, Ebers y Dahn, Piloty y Makart.

Y conste que Gundolf ha recibido una decisiva influencia (al igual que toda la escuela de George, ante todo Bertram) del nietzscheano entusiasmo por Stifter con que se inició propiamente esta moda literaria. Ciertamente el aprecio de Nietzsche se refiere principalmente al *Nachsommer*, y Gundolf se preocupa por revelar aquí lo positivo y las razones más profundas, en fin, los aspectos más dignos de encomio en las limitaciones de Stifter: aparte de la oposición general arriba señalada entre la temática histórica y la contemporánea, Gundolf carece de razón. Al menos con respecto a la fuerza y a la validez estética del contraste entre ambas voluminosas novelas. Ciertamente, el *Nachsommer*, en cuanto historia de desarrollos, manifiesta una aparente movilidad interna, si bien ésta casi desaparece sin dejar huellas en el océano de las descripciones de cosas. *Witiko*, en cambio, es desde un comienzo el mancebo modelo, el ideal personificado de la fracasada “obra didáctica” de Metternich. El movimiento épico es puramente externo: batallas, desfiles, recepciones, etc., que por su extensa descripción de cosas justifica plenamente el calificativo gundolfiano de “vacuidad”. Bertram habla del *Witiko* como de la “gran obra de madurez” de Stifter, de una “novela homérica estilo Walter Scott”. En este juicio se revela claramente que la historia y crítica alemana de la literatura, con sus tendencias fascistas, está firmemente decidida a sistematizar la sugerencia de Nietzsche y a convertir a Stifter en un clásico de la reacción alemana. De este modo, el juicio más o menos sensato de Gundolf se convierte en una escaramuza de retaguardia. El historiador fascista de la literatura Linden califica *Nachsommer* y *Witiko* de “novelas didácticas de eterna validez”. Y el crítico Fechter, también fascista, elabora el principio homérico de Bertram y descubre en el *Witiko* la grandeza de la “libertad germana”, de las sagas islandesas, con lo que Stifter se ha convertido en precursor de Hans Grimm, quien, según expresión de Fechter, “ha creado la primera novela política alemana desde el *Witiko* de Stifter”.

De ningún modo se trata aquí —como en Hölderlin o en Büchner— de una loa denigrante y difamadora de los fascistas. Como en el caso de Nietzsche, reconquistaron una auténtica y legítima herencia. No en el sentido de que Stifter se encontrase en una relación directa con la “ideología nacionalsocialista”; de ninguna manera podría afirmarse tal cosa: su quietismo estéticamente objetivado parece representar más bien el más radical contraste con el dinamismo del “realismo heroico”. Pero también aquí ese contraste radical no es sino una mera apariencia. Recordemos tan sólo cómo al irse haciendo fascista la historia de la literatura alemana estableció el “Biedermeier” como un periodo, con la intención de hacer desaparecer, sin dejar huella, todo lo progresista y en especial todo lo revolucionario de la literatura alemana anterior a 1848, con el fin de glorificar como esencia alemana el anquilosamiento reaccionario, el filisteísmo oscurantista de la miseria alemana de este tiempo.

Stifter es el clásico nato de tales tendencias. Es sabido que la Revolución de 1848 significó para Stifter un fin del mundo, un aniquilamiento de toda cultura y moral. El fracaso de la Revolución y el periodo de opresión de todos los pueblos de la monarquía de los Habsburgo crearon la base para que surgieran sus dos grandes novelas. Gundolf caracteriza este periodo de su creación literaria no sin razón con las siguientes palabras, tomadas de su estudio sobre Stifter: “De un idílico ingenuo se convirtió a partir de 1849 en un idílico intencionado, y sus medios del ver y señalar con pureza moral le sirvieron ahora en cierto modo de armas contra la mala voluntad y el delirio de una humanidad venida a menos.” Notamos aquí también que el rechazo estético del *Witiko* tiene en Gundolf una importancia secundaria; incluso su caracterización de Stifter califica a éste de poeta “político” del “Biedermeier”, siendo de hecho justamente lo apolítico de su cosmovisión y de su estilo literario lo que constituye el fundamento de esta manera de ser. Y el hecho de que estas tendencias lleguen a ser conscientes sólo después de la derrota de la Revolución del 48 más bien refuerza y no debilita esta situación.

En el *Witiko* se concentran estos esfuerzos de Stifter; y en este sentido, su novela histórica representa el punto ideológico culminante de su actividad literaria, sin que importe cómo se la juzgue estéticamente en comparación con sus otras obras. El juicio de Bertram, ya citado por nosotros, revela el completo

desconocimiento y la falsa apreciación de Walter Scott, tan comunes en ese periodo de decadencia. En lo que se refiere a la concepción de la historia, Stifter es casi su polo opuesto, el continuador de sus opositores, o sea de los románticos reaccionarios. Esto podría mostrarse sin dificultad alguna a través ante todo aquéllas que conducen fuera de la Edad Media, que mento únicamente señalaremos unos cuantos aspectos. Cuando Scott describe la Edad Media, su intención primordial es plasmar la lucha entre las tendencias progresistas y las reaccionarias, ante todo aquéllas que conducen fuera de la Edad Media, que sirven de elementos subversivos del feudalismo y que aseguran la victoria de la sociedad burguesa moderna. (Bastará indicar la oposición entre Luis XI y Carlos de Borgoña en el *Quentin Durward*.) Stifter, en cambio, glorifica las orientaciones reaccionarias del medievo, como la lucha de Federico Barbarroja *contra las ciudades italianas, ante todo Milán*. Stifter no quiere reconocer lo que han visto aun escritores tan progresistamente moderados como Hebbel, a saber, que esta política de los Hohenstaufen había llevado a Alemania a su perdición, creando la base de la "miseria alemana"; Stifter glorifica incluso esta política continuando en su pensamiento y en su actividad literaria la ideología de su protector Metternich de antes de 1848.

Esta tendencia se manifiesta aún más claramente en la apoteosis de todas las instituciones feudales. Stifter es aquí un continuador del romanticismo reaccionario. La diferencia es principalmente estilística, pero es obvio que tiene a la vez un trasfondo cosmovisual. En el romanticismo se elabora polémicamente la ejemplaridad de la Edad Media, desde el ensayo "Cristiandad o Europa" de Novalis hasta Arnim o Fouqué. En Stifter falta todo polemismo expreso contra el presente: el feudalismo aparece en el *Witiko* como el orden social sobrentendido, creado en forma orgánica, así como en el *Nachsommer* aparece de la misma manera el orden social del presente; o sea que Stifter deja muy atrás a los propios románticos más reaccionarios en su idea de que el hombre "esencial" tiene que sentirse necesariamente confirmado bajo cualquier autoridad —con tal de que no sea revolucionaria. Poco importa que haya o no conocido a Schopenhauer, el caso es que elabora el romanticismo reaccionario según su propia orientación. Su estilo apolémico expresa adecuadamente esta elaboración retrógrada. Es esto lo que Bertram concibe como intensificación "homérica" de Walter Scott; por lo visto considera como un progreso la

ausencia de toda oposición plebeya o burguesa contra el feudalismo (los ciudadanos de Milán son a los ojos de Stifter rebeldes y delincuentes). Y no cabe duda que *es* un progreso en el sentido del "Biedermeier", aunque sea justo lo contrario tomado desde el ángulo del verdadero conocimiento, de la auténtica plasmación poética de la historia: el Robin Hood en el *Ivanhoe* de Scott y Henry Gow en *The Fair Maid of Perth* del mismo autor demuestran lo que puede lograrse con una representación de la Edad Media fiel a la realidad.

En su ingeniosa reseña sobre el *Nachsommer*, Hebbel reconoció la sustancia literaria de Stifter: el desplazamiento de la proporción entre mezquino y significativo, entre superficie y esencia a favor de un dominio absoluto del primero de los dos principios. Por alejado que se halle Stifter del naturalismo en cuanto al aspecto formal de su estilo, lo cierto es que con ello se convierte en su precursor tanto estético como espiritual. Pero Hebbel reconoce también en las obras de Stifter una tendencia que anticipa orientaciones aún más importantes y peligrosas del periodo imperialista: la inhumanidad, que en él, cierto es, se presenta todavía con el disfraz del humanismo "auténtico". Dice Hebbel: "Le fue reservado a Adalbert Stifter el perder completamente de vista al hombre." Y si desde Nietzsche hasta el fascismo abierto, pasando por la escuela de George, se celebra a Stifter como al auténtico sucesor de Goethe, sólo que de acuerdo con su época, como renovador de su legado, ello constituye un claro paralelo con los intentos de Gundolf, Spengler, Klages, etc., de convertir a Goethe, según el modelo de Nietzsche, en un representante de la "filosofía vitalista" irracional. En numerosos detalles podrán descubrirse en estas tendencias notables diferencias y aun contradicciones, y sin embargo son polos coherentes que señalan a una falsificación imperialista-reaccionaria de Goethe. Desde diversos puntos de vista alejan en igual medida todo el espíritu histórico-progresista de la obra de Goethe; y por su contenido, se complementan del mismo modo como en Gottfried Keller se complementan el filisteo sobrio y el borracho.

Stifter es una figura de transición en cuanto que su presunción filistea presenta muchos rasgos comunes con el clacisismo académico, igualmente aburrido, de la segunda mitad del siglo pasado. Con todo, predominan los aspectos que miran hacia el futuro de la decadencia; son ellos los que determinan la posición que hoy ocupa Stifter en la historia de la literatura.

Si queremos convencernos con un ejemplo particularmente craso de la conexión aquí explicada entre naturalismo, filisteísmo y decadencia, podemos analizar a Merezhkovski, típico decadente de la época imperialista que, por cierto, se encuentra en el grupo de los filisteos ebrios. Con él, la novela histórica se convierte realmente en órgano de la demagogia reaccionaria y de la hostilidad al pueblo. Pero si observamos con un poco más de atención la falsa profundidad de sus novelas, hacen su aparición rasgos curiosamente naturalistas por debajo del envoltorio místico. Cuando Merezhkovski describe por ejemplo de la siguiente manera un ataque de ira de Alexei: "El pálido rostro de Alexei, distorsionado por los espasmos y de ojos llamantes, adquirió de repente un parecido terrible, casi supraterrrenal y fantasmagórico, con el rostro de Pedro. Era uno de esos ataques de ira que dominaban de cuando en cuando al zarevich y durante cuyo transcurso era capaz de cualquier crimen", todo lector se dará cuenta de que se trata aquí de una caricatura mistificada y literariamente más débil de las catástrofes de la herencia elaboradas por Zola. Y del mismo modo podrían mostrarse en otros pasajes de ésta y de similares imágenes históricas decadentes y reaccionarias del periodo imperialista, que incluyen en forma acumulada, exagerada y caricaturesca todos los aspectos débiles del naturalismo, del simbolismo, etc. Pero esta exageración caricaturesca no puede ofrecer suficiente fundamento para un género particular, como tampoco lo puede la degeneración de la extrañeza frente al presente, implícita en tantas novelas históricas, en vacuo exotismo y con ello en mala lectura de entretenimiento; tanto menos cuanto que detrás de todos estos rasgos decadentes o banalizados se perciben siempre y por doquiera los rasgos de la decadencia general de la época. La intensificación puramente cuantitativa de las falsas tendencias de ninguna manera puede dar base a un género particular.

LA NOVELA HISTORICA DEL HUMANISMO  
DEMOCRATICO

En la línea principal de la evolución, el periodo imperialista significa necesariamente un refuerzo de las tendencias de disolución del realismo, tanto en lo que respecta a la idea de la historia y a la teoría literaria como en lo que se refiere a la práctica literaria. En el capítulo anterior hemos mencionado ya con fines de comparación algunos autores (Croce, Merezhkovski), en quienes se manifestaba claramente este acrecentamiento de las tendencias de disolución. Puesto que en la presente obra nos limitamos a analizar las grandes manifestaciones típicas de la novela histórica, nos abstendremos de tratar de los representantes de la decadencia extrema. Basta con afirmar que todo aquello que en los escritores más notables del periodo de transición, que analizamos en detalle en páginas anteriores, aparecía como la grave problemática de la plasmación realista de la historia, se ha convertido ahora en un pleno florecimiento del jugueteo formal decadente, es decir, en una consciente violación de la historia.

Hemos visto ya que esta tendencia de disolución del realismo tiene un efecto doble y aparentemente contradictorio. Por una parte se produce una creciente incredulidad en cuanto a la posibilidad de conocer la realidad social y, por lo tanto, también la historia. Esta incredulidad se transforma necesariamente en un misticismo, según pudimos observarlo en los grandes configuradores del periodo de transición. Estas tendencias místicas se vigorizan cada vez más en el transcurso del desarrollo imperialista y alcanzan su momento culminante en la bárbara falsificación de la historia por el fascismo, al punto de convertirse en una serie de mitos. Por la otra, la representación de la historia se restringe a una precisión lo más grande posible en cuanto a los hechos particulares, *aislados* y arrancados de su verdadero contexto. (El fascismo ocupa en este desarrollo un lugar especial por falsificar en la forma más burda y brutal aun los hechos aislados de la historia.)

Los autores subjetivamente honrados del periodo imperialista creen que son fieles a la historia —por supuesto que den-

tro del marco de su cosmovisión, de su concepción del posible conocimiento objetivo de la historia—, mas conciben esta fidelidad como sólo posible y obligada con respecto a los hechos aislados. En Flaubert esto aún se presentaba como un arqueologismo decorativo. Durante el periodo imperialista se desarrolla un nuevo culto a los “hechos”. Especialmente en el naturalismo de la preguerra y más tarde en la “nueva objetividad” de la posguerra surgen tales corrientes seudorrealistas basadas en este culto de los “hechos” aislados, arrancados de su contexto. Esta concepción no excluye el influjo del misticismo, de la biología y psicología mistificadas, en la literatura; incluso lo va favoreciendo en medida creciente.

Estas corrientes literarias tienen mucho que ver con el hecho de que en especial en la época que siguió a la primera Guerra Mundial asaltase a la literatura toda una ola de obras histórico-literarias que no pertenecían en el fondo ni a la ciencia ni al arte. Estos híbridos quedan bien caracterizados por las graciosas y satíricas observaciones de Huxley arriba citadas. El fundamento de esta moda literaria se constituye también aquí por la llamada síntesis entre psicología mistificada y “hechos” aislados. Su pretendida justificación científica y artística procede de una exaltación, muy popular en este periodo, del concepto de arte. Puesto que las tradiciones del gran arte antiguo habían quedado sepultadas, puesto que ya no se concebía el arte como una forma específica del reflejo de los rasgos esenciales de la realidad objetiva, se aplicó el “principio artístico” indistintamente a todos los campos, especialmente en vista de que la ciencia y la filosofía mostraban una tendencia agnóstica creciente frente a la realidad objetiva. El consciente subjetivismo que nació de este modo fue identificado con el arte. Y así surgieron en el periodo de la preguerra las teorías de Oscar Wilde y más tarde de Alfred Kerr en cuanto a la crítica como pretendido arte.

Durante la posguerra, estas teorías sufrieron una peculiar aplicación a un nuevo campo en la teoría del montaje como arte. Surgida de la teoría y práctica de diversas orientaciones dadaístas (teoría y práctica nihilista para todo arte), esta teoría se “consolidó” en la concepción del periodo de la “relativa estabilización” hasta formar un sucedáneo absoluto del arte: el pegar unos a otros hechos que carecían de dependencia orgánica se debía aceptar como arte porque en su agrupamiento, en su arreglo, se expresa pretendidamente una especial origi-

nalidad creadora. El montaje así producido, considerado como arte, constituye por un lado la cima de las falsas tendencias del naturalismo, puesto que el montaje renuncia aun a esa superficial y ambiental elaboración de la empirie que el naturalismo algo anterior todavía había reconocido como parte de su misión; y por el otro, el montaje representa a la vez la cúspide del formalismo, ya que la conexión de los detalles no tiene ya nada que ver con la dialéctica objetiva interna de los hombres y sus destinos; el montaje les impone sólo desde fuera ese "arreglo original". Sobre la base de tales condiciones cosmovisuales se presentó al público este folletinismo histórico, este reportaje histórico, como una especie particular del arte histórico. Y esta teoría del montaje, de la declaración del reportaje como rama especial del arte, ejerció una influencia directa y considerable en la novelística.

Esta novelística histórica tiene ciertamente una notoria importancia para nuestro tema, pues la moda de las biografías históricas en cuanto pretendido "género" penetró también en la producción de los autores importantes por sus ideas y por su arte, creando en ella grandes confusiones y daños. Más adelante nos detendremos para elucidar ampliamente la cuestión del llamado método biográfico en la novela histórica. Por ahora sólo queremos citar algunas observaciones del prólogo que escribió Maurois a su biografía de Shelley, con el fin de ilustrar los principios de esta mezcla de novela e historia, una mezcla que, en sentido objetivo, no resulta ser ni novela ni historiografía: "Con esta obra pretendí escribir más un libro de un novelista que el de un historiador o crítico. Indudablemente que son verdaderos los hechos, y no me he permitido poner en Shelley un pensamiento o una palabra que no se hallase contenido en los recuerdos de sus amigos, en sus cartas, en sus poemas; pero me esforcé por ordenar los elementos verdaderos en tal forma que se crease la impresión de la paulatina revelación, del crecimiento natural, lo cual parece ser un rasgo propio de la novela. No busque el lector aquí erudición ni descubrimientos, y si no tiene un vivo sentido para la *éducation sentimentale*, más vale que ni siquiera abra este pequeño libro."

En el curso de nuestras explicaciones veremos aún con mayor claridad que hasta ahora que ambas actividades, el atenerse a los hechos y el atildarlos con elementos literarios, tienen su raíz en la separación del escritor respecto a la vida del pueblo.



La inventiva aparentemente inagotable de los grandes autores realistas —también en la novela histórica, y en ella muy especialmente— se debe justamente a que se mueven con entera libertad en su materia, a que conocen lo suficiente a los tipos de la vida popular como para poder obrar con su fantasía libre sin alejarse de la verdad de lo típico, a que están tan familiarizados con esta vida como para poder inventar situaciones en que se manifieste la más profunda verdad de esta vida con mayor claridad y brillantez aun que en la propia vida cotidiana.

El “culto a los hechos” viene a ser un miserable sucedáneo de esta familiaridad con la vida popular histórica. Y al revestirse este sucedáneo con ornamentos novelísticos ofreciendo como arte épico lo que no pasa de ser una prosa superficial o artificiosa, la situación se hace aún peor porque la confusión del público crece todavía más.

### I. *Caracterización general de la literatura humanista de protesta en el periodo imperialista*

A nosotros nos interesan aquí las rebeliones y oposiciones contra esta decadencia de la literatura. El periodo del imperialismo no es sólo la época de podredumbre del capitalismo, sino al mismo tiempo la de la máxima transformación en la historia de la humanidad, la de la revolución proletaria, de la lucha de decisión entre el capitalismo y el socialismo. Y sería muy superficial y extraordinariamente estrecho el punto de vista que redujera sencilla y mecánicamente a una rígida oposición entre proletariado y burguesía las fuerzas en pugna del progreso revolucionario de la reacción cada vez más incivilizada. En su fundamental análisis del periodo imperialista mostró Lenin en qué medida penetran las tendencias parasitarias del imperialismo en el propio movimiento proletario y cómo producen en el aspecto económico la aristocracia proletaria y la burocracia proletaria, creando con ello una base para el menchevismo, para la intrusión de la ideología burguesa e imperialista en el movimiento proletario. Por otra parte, el mismo Lenin señaló que contra el imperialismo, contra sus tendencias antidemocráticas en todos los campos de la vida humana, se levanta también una oposición pequeño-burguesa democrática. Naturalmente, la ideología de esta oposición es confusa y se halla entremezclada a menudo con tendencias reaccionarias: en cuan-

to ideología del retorno del periodo caracterizado por el capitalismo monopolista al periodo del libre comercio resulta necesariamente reaccionaria, como cualquier intento por dar marcha atrás a la rueda de la historia.

Pero de ninguna manera hemos agotado el tema con estas observaciones, y menos todavía si centramos nuestra atención en el campo de la literatura. El carácter contradictorio de las protestas democráticas contra el capitalismo imperialista se complica por la situación contradictoria de toda la lucha por la democracia en este periodo. La tendencia general del capitalismo sigue naturalmente una línea antidemocrática; pertenecen a ella no sólo el abierto antidemocratismo del capital monopolístico y de los partidos influidos por él en forma inmediata, sino también las crecientes tendencias antidemocráticas en el liberalismo y su influencia en el ala oportunista de los partidos laborales y de los sindicatos. Tales tendencias antidemocráticas provocan una extensa literatura de propaganda antidemocrática sociológica, psicológica y filosófica. Y al propio tiempo surge en los partidos laborales revolucionarios una crítica de la democracia burguesa desde la izquierda, y se revela el carácter insuficientemente democrático, sólo formalmente democrático, de la democracia burguesa.

Los movimientos de oposición contra el imperialismo reciben esta doble influencia. A todos ellos se les presenta una y otra vez el peligro de oscilar de una crítica izquierdista de la democracia burguesa a una crítica derechista, es decir, de convertirse de un movimiento discordante con la *democracia burguesa* en un opositor de la *democracia en general*. Si atendemos por ejemplo al destino de pensadores como Sorel o de escritores notables como Bernard Shaw, podremos observar en ambos, aunque de modo muy diferente, este recorrido en zig-zag de un extremo al otro. Aun en la crítica del presente que ha ofrecido la significativa obra de juventud de Romain Rolland, el *Jean Christophe*, aparecen continuamente, en medio de la violenta y maravillosamente honesta protesta democrática contra la época, ciertos motivos de la crítica de la democracia desde el ala derecha.

Este complicado entrelazamiento de motivos no debe enturbiar, sin embargo, la vista para lo esencial. Todo escritor es hijo de su época. Las tendencias contradictorias de la época —el proceso de podredumbre del periodo imperialista y de la protesta democrática de las masas trabajadoras, la decadencia li-

teraria y el anhelo de popularidad— obran en él de la manera más contradictoria y entremezclada. Ciertamente que, según observaron Marx y Engels, en estas grandes épocas de crisis de las luchas de clase se separan algunos de los mejores representantes de la clase dominante de ésta, mas también este proceso de separación es sumamente complicado y alberga numerosas contradicciones. O sea que le es muy difícil al escritor liberarse verdaderamente de las corrientes y oscilaciones de su tiempo y de la clase a que pertenece. Esta liberación, este fortalecimiento de las tendencias democráticas se vio muy obstaculizado por la debilidad ideológica de las alas izquierdas de la socialdemocracia de la Europa central y occidental. Mientras que los bolcheviques de Rusia lograron elaborar en los escritos de Lenin una estrategia y una táctica que unía en forma revolucionaria el combate consecuente para liberar al proletariado con la lucha por la democracia, fue precisamente este aspecto uno de los puntos más endeblez de las oposiciones radicales en el resto de la socialdemocracia, y esta endeblez fue heredada asimismo por los partidos comunistas jóvenes. La valentía y consecuencia de una oposición democrática surgida de la pequeña burguesía siempre es determinada en amplio grado por la actitud consecuente y revolucionaria de los partidos obreros. Y fue aquí donde fracasaron las alas radicales de la socialdemocracia del centro y oeste de Europa. Pensemos tan sólo en el ejemplo de la campaña Dreyfus en Francia. La protesta democrática que se suscitó en su transcurso adquirió máxima importancia para la literatura francesa. Escritores como Zola y Anatole France adoptaron una enérgica actitud política en el curso de este movimiento de protesta. Y está fuera de toda duda que esta activación trajo consigo también una considerable vitalización de su obra literaria, especialmente en la de France. Pero subsiste el hecho de que la campaña Dreyfus sólo recibió un auténtico apoyo de parte del ala derecha de la socialdemocracia francesa, mientras que los izquierdistas mantenían una postura de neutralidad sectaria. No se requiere un análisis detallado para mostrar que el nuevo ánimo que cundió por la producción de escritores como Zola y France gracias a su participación en el movimiento democrático de protesta contra la inminente reacción imperialista hubiese sido considerablemente mayor y más profundo si hubiesen tenido un verdadero apoyo ideológico en un partido marxista-revolucionario de trabajadores.

Por ello, la investigación histórica de estas corrientes debe

estudiar con toda energía el aspecto principal y ver en la confusión de los diferentes escritores en muchas cuestiones cosmovisuales y políticas un tributo a su tiempo. Destaquemos sólo unos cuantos puntos preponderantes: por una parte, la incapacidad de numerosos escritores de categoría de trazar una nítida línea divisoria entre sus afanes auténticamente democráticos y el podrido y comprometido liberalismo de su clase. (Incluso en obras tan notables como el *Untertan* [El súbdito] de Heinrich Mann es posible percibir esta vaguedad de los límites en la forma de un embellecimiento de las debilidades del liberalismo alemán.) Por otra parte, son muchos los autores de la crítica romántico-reaccionaria que se sienten atraídos por la democracia. La gran influencia de Nietzsche en los principales escritores de oposición del periodo imperialista tiene sus raíces en esta confusión. Y se ve reforzada aún más en los países latinos por el influjo de la oposición sindicalista contra el oportunismo de la socialdemocracia.

En cuanto a la cosmovisión, esta complejidad de la situación se expresa en que varios escritores de importancia que reproducen en forma realista la realidad hacen amplias concesiones, en su cosmovisión consciente, a las teorías escépticas y agnósticas de la clase burguesa de su tiempo. Claro está que no se debe imaginar la acción recíproca entre la cosmovisión de un escritor y su producción literaria como una línea recta y sencilla. Pero esta actitud en el pensamiento rara vez deja de ejercer su influencia en la producción, en la especie del realismo, en la confianza a la propia capacidad de invención en la reproducción realista de la realidad, etc.

La dificultad de un análisis correcto consiste en este caso en que no se debe aceptar la cosmovisión agnosticista-escéptica de los escritores como un mero estado, como algo estático, sino en examinar con toda precisión hacia dónde se dirige ese afán de escepticismo, de dónde procede esta orientación y qué solución señala. En su análisis de la actividad literaria de Alexander Herzen, Lenin hizo hincapié, con perspicacia incomparable, en dos tendencias del escepticismo cuya diferencia es decisiva justamente para el tema que ahora investigamos. Señala que por un lado hay un escepticismo que acompaña o fomenta, por su visión del mundo, la transición de la clase burguesa de la democracia revolucionaria al podrido y traidor liberalismo; y que por el otro hay una crítica escéptica de la sociedad burguesa que se orienta hacia el socialismo a partir de la democracia

burguesa. Fue éste el caso de Herzen. Y si, advertidos por la distinción fundamental que hizo Lenin, observamos más de cerca a los escritores notables de la protesta democrática en el periodo imperialista, descubriremos sin duda el estrecho entrelazamiento, la compleja combinación de ambos escepticismos en muchos escritores, pero al mismo tiempo nos daremos también cuenta de que predomina la tendencia de la segunda forma en los más importantes autores. Esto puede trazarse con mucha claridad en la evolución de Anatole France.

Este movimiento democrático de protesta desempeña un papel extraordinariamente importante en la elaboración literaria de la historia. Podemos afirmar que en él, y sólo en él, surgió un nuevo tipo de novela histórica que se ha convertido hoy, particularmente en la literatura antifascista de la emigración alemana, en uno de los problemas centrales de la literatura contemporánea. Hasta ahora, las novelas históricas de escritores sobresalientes sólo tenían un papel más o menos episódico incluso en la obra total de sus autores. Pero es imprescindible que indiquemos, aunque sea someramente, los precursores de la literatura de nuestro tiempo. Hemos de mencionar ante todo la época tardía de Victor Hugo, cuyo *Quatre-vingt-treize* es quizá la primera creación histórica notable en que el nuevo espíritu del humanismo de protesta intentó resolver los problemas planteados por la historia del pasado, siguiendo para ello también otros caminos literarios aparte del de la novela histórica de los contemporáneos mayores o menores de Hugo y ya analizada por nosotros. Y varios de estos caminos fueron diferentes a las novelas del propio Victor Hugo. Esto no quiere decir que el autor francés haya roto con todas sus anteriores tradiciones románticas. En cierto modo, *1793* es un último eco de la novela histórica romántica. El modo en que Victor Hugo sustituye el defectuoso movimiento interno de la vida mediante generosos contrastes decorativos y retóricos se mantiene activo también en esta obra. Pero entre sus novelas románticas de tipo académico y esta última, Hugo escribió, después de todo, *Los miserables*, y por estilizada y romántica que sea en este libro la visión y la plasmación de la vida popular, ofrece en todo caso una imagen del pueblo bien diferente de la que nos presenta cualquiera otra obra de un romántico (incluido el Hugo más joven).

Estas tendencias se intensifican en la obra tardía. Ya el hecho de que en un tiempo en que se consideró como algo muy moderno el difamar la Revolución francesa, sea científicamente

(como Taine), sea literariamente (como los Goncourt), Hugo redacte su glorificación, aunque sea románticamente monumentalizada, nos revela esta tendencia que va contra la corriente general. Tanto más cuanto que el entusiasmo de Hugo se dirige al año de terror 1793, y no meramente al año 1789. A pesar de todas las vacilaciones de Hugo, quizá justamente criticadas por Lafargue, se perciben aquí importantes tendencias hacia la revivificación de la democracia revolucionaria. Ante todo porque Hugo plasma con autenticidad los conflictos verdaderamente trágicos que crecieron en el terreno de esta Revolución. Ciertamente que a menudo lo hace más retórica que realísticamente, y esta retórica no es un mero residuo del período romántico, sino la clara expresión de la limitación de su concepción humanista, del abstraccionismo metafísico de su humanismo. De este abstraccionismo surgen los conflictos finales que conducen a sus héroes al trágico aniquilamiento. Las verdaderas colisiones humanas e históricas entre el aristócrata y el sacerdote que se han colocado del lado de la Revolución se convierten en ambos en rebuscados conflictos de deber sobre el terreno de este abstracto humanismo.

En el mismo período imperialista son principalmente las novelas de Anatole France las que se sitúan en esta nueva posición de autonomía. También en France, y muy especial en sus obras de juventud, se puede reconocer una cierta arbitrariedad subjetiva en el tratamiento de la historia, pero esta arbitrariedad se halla muy alejada de las tendencias de un Flaubert o de un Meyer, e incluso puede decirse que se les opone. En los personajes históricos de Anatole France, el escepticismo humanista y combativo se plasma con mayor claridad y perfección artística que en muchos de sus sucesores. Observamos en France por primera vez cómo un escritor democrático de la oposición se remonta a las ideas de la Ilustración. Dadas las condiciones sociales e ideológicas del período imperialista, es este remontarse el camino más próximo y visible para el ideólogo burgués para ocupar una firme posición de antagonismo contra las tendencias reaccionarias de la época. Este camino fue seguido más tarde también por Heinrich Mann y Lion Feuchtwanger. Las dificultades y contradicciones que surgen del enjuiciamiento y de la configuración de los problemas de nuestro tiempo desde el punto de vista de los escritores ilustrados serán estudiadas por nosotros páginas adelante. Por el momento sólo señalamos que France adopta la Ilustración mucho menos

que sus sucesores como una concepción filosófica abstracta y cerrada (la lucha entre razón e irracionalismo en Feuchtwanger); más bien la considera como una actitud escéptica que rechaza con superioridad no sólo las tendencias reaccionarias de la época, sino también las limitaciones y la problemática de la democracia burguesa, rasgo muy especial en él. Basado en este espíritu pudo producirse una figura tan auténticamente histórica y brillantemente humanista como lo es el inolvidable abate Jérôme Coignard. Y a partir de este espíritu se opone el escepticismo de France a todos los tipos de leyendas históricas medievales y modernas. La destrucción de tales leyendas está en él mucho más repleta de un auténtico espíritu histórico que en la mayoría de los escritores de su tiempo. (Recordemos así las conscientes modernizaciones de la historia en Shaw —con excepción de su Juana de Arco—, que también surgieron de la lucha contra las leyendas históricas.) También el principio de humanitarismo es mucho menos abstracto en las obras de France de lo que suele ser al adoptarse en nuestros días la ideología de la Ilustración. Pues France se apropió de una manera muy personal el materialismo epicúreo del siglo XVIII, y el elemento humano que se lleva en él la victoria no ha negado jamás su carne y su sangre. Por el contrario, esto constituye en él un principio para desenmascarar todo ascetismo inflado. Y por ello mismo se mantiene France bien alejado de la leyenda histórica reaccionaria que equipara el materialismo con el egoísmo. Así, el Brotteaux de su novela sobre la Revolución *Los dioses sedientos* no solamente ha sido plasmado con autenticidad humana, sino también a partir de una profunda comprensión de las contradicciones históricas de este periodo.

En sí, la crítica de la democracia burguesa no es un motivo particularmente nuevo para la literatura del periodo imperialista. Las más diversas orientaciones románticas y anticapitalistas, algunas abiertamente reaccionarias, colocan en primer plano esta crítica, tanto en el aspecto teórico como en el literario. La singularidad de Anatole France consiste en no haber planteado esta cuestión desde un punto de vista romántico ni siquiera en su juventud. Y en su última época, después de la experiencia de la campaña Dreyfus, esta tendencia adquiere en él una orientación que rebasa decididamente la democracia burguesa para señalar hacia un futuro socialista.

Por eso su retorno a la problemática de la Revolución fran-

cesa es algo enteramente nuevo en la literatura del periodo imperialista. El crítico soviético Fradkin ha hecho resaltar ingeniosamente la oposición decisiva en su comparación del *Quatre-vingt-treize* de Victor Hugo y *Los dioses sedientos* de Anatole France: en lo fundamental, Hugo está de acuerdo con los objetivos político-sociales de los jacobinos; la tragedia de éstos está más bien en su método, que es el terror. Anatole France, por su parte, no está en contra del método terrorista, pero advierte una contradicción irresoluble en los objetivos sociales de los jacobinos: aunque los mejores de éstos lucharon con heroísmo y auto-sacrificio por la "libertad, igualdad y fraternidad", lo cierto es que este mismo ideal conduce a una creciente miseria de las masas obreras libertadas mientras siga incólume la base económica del capitalismo. El heroísmo de los jacobinos, que se expresa plásticamente en France, se presenta, pues, hundido en una trágica problemática. El contenido social de esta situación trágica, empero, no contiene un solo momento de desesperanza, ni un solo dilema "eterno", como en Victor Hugo, sino una perspectiva del futuro quizá no explícita, pero no por eso menos clara. Y gracias a que France tiene esta visión de la gran crisis de transición, puede permitirse una objetividad humana y creadora frente a los opositores de la Revolución, sin tener que debilitar en lo más mínimo esta línea básica de su partidarismo.

Es obvio que los fenómenos de transición indicadores del futuro no pudieron producir en Alemania ni de lejos una visión tan amplia y progresista como en Francia. Y aun así nos parece necesario hablar brevemente, más como alusión que como exposición, de algunas manifestaciones importantes después de haber tratado con cierto detenimiento a los principales representantes de las tendencias de decadencia de la novela histórica; pues con ello evitaremos que se piense que este periodo no tuvo en Alemania un movimiento de oposición que fuese digno de mencionarse.

Un movimiento de esta especie se inicia ya poco después de la derrota de la Revolución de 1848. Su principal figura es Wilhelm Raabe. También en la obra de este escritor la temática histórica no pasa de tener un papel episódico. (He analizado en mi obra *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts* [Los realistas alemanes del siglo XIX] las cuestiones primordiales de su actividad literaria.) La visión histórica de Raabe muestra aspectos muy positivos a la vez que limitaciones nítidamente



trazadas. Su cualidad mejor es quizá su apasionada indignación por la miseria espiritual alemana. La ataca en sus novelas de tema contemporáneo declarándola ante todo un resultado del denigrante filisteísmo de la división de Alemania en numerosos pequeños Estados. A esto se añade un sano sentido plebeyo que lo lleva a buscar las causas de la degeneración principalmente “arriba”, y la posibilidad de una renovación predominantemente “abajo”, y a plasmarlas de acuerdo con este criterio. Pero de todo ello surge para la historia una idealización de las ciudades medievales independientes, y así aparece también la limitación que le impide proyectar una imagen del pasado equiparable en cuanto a su valor a su crítica configuración del presente; tanto más cuanto que Raabe percibe con mucha mayor agudeza los matices de la oposición entre “arriba” y “abajo” en el presente que en el pasado, en que la idealización de la magnificencia urbana —muy dudosa, por otra parte— enturbia su mirada.

Su humor crítico alcanza una verdadera fertilidad cuando vuelve a encontrar en el pasado su tema central, el combate contra la miseria alemana; así sucede ante todo en su cuento *Los gansos de Bützow*, en que Raabe muestra la miseria filisteá de una ciudad provincial alemana, sirviéndose para ello de un doble contraste: de una parte, con el lejano trasfondo de la Revolución francesa y de las grandes guerras que se suscitaron por su motivo, y del otro, el alto nivel cultural de esa capa intelectual cuya formación determinó el clasicismo alemán. Estos motivos generales de contraste se personifican en toda una serie de contrastes concretos y patentes en las figuras, situaciones y hasta en el lenguaje. Este último es el característico de un maestro de escuela íntimamente familiarizado con toda la literatura contemporánea; es el narrador en primera persona de todo el cuento. En el lenguaje se desarrolla la contradicción entre la más terrible mezquindad de hombres y sucesos y la elevación de pensamientos y sentimientos, citas célebres y expresión, con lo que se crea una atmósfera artística irónica en el mejor sentido. A esto se añade que las autoridades de la pequeña ciudad, miserablemente tiránicas, así como la cobarde e intrigante oposición de la población, se ven continuamente matizadas por la sombra de las hazañas y personas heroicas de la Revolución francesa: el apocado temor de los regentes y la cobarde rebelión de los subyugados, que no cesan de hablar con vanidad a la vez que miedo de su propia

“temeridad”, evocan una y otra vez esa sombra. El “levantamiento” de la pequeña ciudad contra la absurda e injusta disposición que prohíbe a los gansos hacer uso de las calles exagera estos contrastes aún más por el contenido mismo de la trama.

Sin embargo, la ironía y autoironía de esta narración no provocan una disolución de la forma como suelen hacerlo los románticos, sino que crean un colorido de época a la vez matizado y armonioso; expresan la variedad y unidad en las contradicciones de este período de la evolución alemana y, a través de ella, su posición en el presente. Ironía y autoironía no se dirigen contra la Revolución francesa, según ha querido hacer creer la historia de la literatura presentada por la reacción; muy por el contrario, lo que critican es la conducta mezquina y servil de los burgueses y pequeñoburgueses alemanes, que tiene una apariencia más miserable todavía al contrastarse con los grandes acontecimientos de importancia universal y con el alto nivel espiritual de la propia cultura. Y así, en cuanto llamado a la autocrítica y autotransformación de una Alemania en que comenzaban a surtir efecto los inicios de la exteriorización y presunción de la época de Bismarck, algo posterior (recordemos que el cuento de Raabe fue escrito en vísperas de la guerra austriaco-prusiana), se le puede considerar un precursor del humanismo que floreció poco tiempo después. Esta tendencia básica del cuento se confirma por el hecho de que la figura en primera persona de la narración —que ciertamente no se desarrolla en Prusia— incluye en una carta final la famosa expresión de Mirabeau acerca de Prusia: “Pourriture avant maturité”, y lo hace en un pasaje que, bien preparado literariamente, no puede dejar de llamar la atención.

Casi dos decenios más tarde este motivo se convierte en tema central de una pequeña obra maestra histórica, el *Schach von Wuthenow* de Theodor Fontane. También en Fontane desempeña la temática histórica un papel meramente episódico al lado de la contemporánea. Ciertamente que sus comienzos, su período de baladas, presentan una orientación fundamentalmente histórica; y en cuanto autor de novelas se inicia con una gran novela histórica, *Vor dem Sturm* (Antes de la tormenta). Mas a pesar de la originalidad en numerosos detalles, típica de Fontane, aún no se revela lo verdaderamente nuevo de su arte, en particular por lo que respecta al contenido ideal. Puesto que Fontane, al igual que antes de él Willibald Alexis en el *Isegrimm*,

eleva a figura central la interesante figura reaccionaria de Marwitz, se cierra a sí mismo el camino para plasmar las tendencias verdaderamente progresistas de las luchas de liberación —que hallaron su expresión en Scharnhorst y Gneisenau— tanto como los elementos plebeyos y rebeldes del movimiento, para los que Raabe había mostrado una profunda comprensión.

El relato *Schach von Wuthenow*, en cambio, revela al Fontane auténtico y maduro, principalmente en que, como poético glorificador de la vieja y de la nueva Prusia, inicia ya aquí esa mortalmente acertada crítica del tipo prusiano, de la “actitud” prusiana como norma moral rígida, como principio formador y aniquilador, crítica que más tarde alcanzaría su máxima culminación literaria en *Irrungen, Wirungen* (Equivocaciones, confusiones) y en *Effie Briest*. (En mi mencionado libro *Los realistas alemanes del siglo XIX* he analizado en detalle los problemas de desarrollo en Fontane, en especial esta contradicción que tan fértil resultó para él.)

En cierto sentido, en Fontane es más vigoroso, o en todo caso más notorio, el preludeo histórico que la plasmación humana, quizá aun más diferenciada en las posteriores novelas de sociedad. Como excepción que confirma la regla, aquí se invierte el enfrentamiento, tantas veces subrayado por nosotros, de materia histórica y materia social: en esta ocasión es el tema histórico el que manifiesta una oposición más fuerte —al punto de obligar a una toma de posición— contra las opiniones, las inclinaciones y el temperamento del escritor, que el tema social contemporáneo. No es difícil señalar esta oposición, esta excepcionalidad. Si en sus novelas de tema contemporáneo muestra Fontane la naturaleza a la vez rígida y carcomida de la “actitud” prusiana, esa naturaleza tan inhumana, de hecho sólo puede ejemplificar sus consecuencias mediante destinos particulares, puramente personales, por típicos que sean. Tendría que poseer el entusiasta *pathos* de la voluntad de alterar radicalmente la sociedad para ser capaz de incluir en sus obras también las consecuencias históricas, aunque fuese como perspectiva. Y nada se hallaba tan alejado de la personalidad del viejo Fontane como justamente este *pathos*, si bien son varias las cartas que demuestran que no le era en modo alguno extraño ese saber.

El *Schach von Wuthenow* se sitúa en la víspera de la batalla de Jena. Esto tiene por efecto que el ambiente de la cercana catástrofe se halla inseparable y orgánicamente vinculado a la historia humana de que consta la fábula propiamente dicha de

esta narración. La maestría de Fontane no sólo se muestra en que todo el conflicto interno de Schach es, en el aspecto moral, una típica manifestación prejenaica en el estrato dominante de Prusia, impregnando al lector de ese ambiente, sino en que toda la marcha de la acción, las descripciones, conversaciones, contrastes entre tipos, todo ello aparentemente sin hilación, resultan sin que se note, casi "por sí mismas", en una serie de variaciones cada vez más cargadas de tensión: se revela *por qué tuvo* que llegar a ser la batalla de Jena una catástrofe para la Prusia de Federico. En lo subjetivo desde luego no hay nexo alguno entre Raabe y Fontane: pero visto objetivamente, no puede deberse a la casualidad el que la narración de Raabe culminase con las palabras citadas de Mirabeau, acerca de la podredumbre de Prusia antes de su maduración, mientras que la misma frase sirve de comienzo al relato de Fontane. Es esta tendencia, este contexto espiritual, lo que vincula a ambos escritores no obstante todas sus diferencias ideológicas y estilísticas, convirtiéndolos a ambos en precursores del humanismo militante del periodo imperialista.

Nos sería imposible emprender aquí la tarea de seguir paso a paso el desarrollo de este nuevo tipo de la novela histórica a partir de su génesis. Teniendo en cuenta sus objetivos ideales, permítasenos mencionar en esta ocasión sólo a Ricarda Huch, también *porque* la mayoría de sus novelas históricas (mas no las de sociedad, producto de su juventud) revelan ya una clara tendencia a la literatura histórica posterior, de que hablaremos exhaustivamente dentro de poco. Por lo pronto debemos concentrarnos en la novela histórica del humanismo militante, antifascista. Y podemos hacerlo porque en ella se reúnen todas estas tendencias, de modo que un análisis crítico de esta literatura sirve de análisis crítico de las típicas manifestaciones de la novela histórica de nuestro tiempo, así como nuestro anterior análisis de Scott, y luego de Flaubert, nos sirvió a la vez de análisis de los rasgos típicos de dos periodos de desarrollo de la novela histórica.

Al abarcar esta novela histórica las principales tendencias antitibábaras de la época, en la medida en que pudieron desarrollarse en medio del moribundo capitalismo, muestra en grado creciente la influencia ideológica que la realización del humanismo socialista en la Unión Soviética ejerce sobre los mejores representantes de la inteligencia occidental. Esta influencia naturalmente se entreteje en las obras de estos escritores con una

crítica cada vez más acerba de la barbarie fascista y proporciona a esta crítica una perspectiva más luminosa y amable del futuro de la humanidad. Para apreciar en su valor la profundidad de esta influencia del humanismo socialista quizá baste con recordar nuevamente las mencionadas dos clases de escepticismo. Claro está que no debemos cansarnos de subrayar los aspectos positivos del escepticismo de Anatole France. Pero igualmente claro nos parece que en la novela histórica de nuestros días, y muy especialmente en la de Heinrich Mann, aunque también en la de Feuchtwanger y otros, predomina un tono muy distinto en el tratamiento de la perspectiva de la evolución humana. Y habría que ser ciego para no ver que precisamente aquí, en la cuestión artística e ideológica decisiva, tiene una extraordinaria importancia la influencia del socialismo hecho realidad en la Unión Soviética.

La protesta humanista contra la barbarie del periodo imperialista se presenta tanto más palpable, clara y combativa cuanto más visible es la brutal culminación de la barbarie imperialista en el fascismo. Al ir ganando terreno el fascismo e ir en aumento la lucha contra él, el humanismo de la oposición democrática es cada vez más político y social; sus grandes representantes se elevan a posiciones más y más elevadas en la crítica de su tiempo. Ciertamente que no puede negarse la necesidad de que durante este mismo proceso surja una diferenciación dentro de la oposición democrática. La exacerbación de las oposiciones ahuyenta a parte de los antiguos combatientes y hasta llega a empujarlos al campamento de quienes se oponen al progreso humano. Mas la línea principal del desarrollo puede reconocerse justamente en el crecimiento ideológico y artístico de personalidades tan señeras como son Romain Rolland o los hermanos Heinrich y Thomas Mann.

La victoria del fascismo hitleriano en Alemania representa un viraje del desarrollo no sólo en Alemania, pero sí principalmente para el humanismo de oposición de los importantes autores *alemanes*. La creación del frente popular contra el fascismo constituye un acontecimiento político de alcance universal, pero significa asimismo ideológica y literariamente el principio de un nuevo periodo en la literatura alemana. Observamos una extraordinaria superación de la visión del mundo, de la amplia y profunda penetración histórica de los acontecimientos contemporáneos y de los caminos que condujeron al presente en los más notables representantes de la oposición humanista, en

los principales combatientes contra el fascismo. Sería un punto de vista muy mezquino, estrecho y sectario si quisiera medirse esta elevación del nivel ideológico-social de la literatura alemana por el grado en que sus representantes más notables se aproximan conscientemente al marxismo como ideología y al comunismo como programa político. La orientación esencial del efecto ideológico y político del frente popular significa una fermentación, una evolución de los escritores en un sentido orgánico. Lo que importa es que en varios escritores de rango que durante toda su vida se han hallado con mayor o menor conciencia y con mayor o menor firmeza en oposición a las corrientes reaccionarias dominantes en su país, se despertó nuevamente el espíritu de la *democracia revolucionaria* gracias a la influencia de la catástrofe de Alemania debida a la dictadura hitleriana, gracias a la influencia de los éxitos del frente popular en Francia y en la revolucionaria lucha de liberación del pueblo español, y gracias a la influencia de la victoria del socialismo en la Unión Soviética.

Este proceso tiene gran importancia política especialmente para Alemania, y constituye a la vez un complejo y difícil conglomerado en la obra literaria y filosófica de este país. Pues es precisamente Alemania el país civilizado que posee las tradiciones democrático-revolucionarias más débiles. Heinrich Mann expresó este hecho claramente en un artículo dedicado a este problema: "Será la revolución. Los alemanes nunca han hecho una todavía, no evocan imágenes vividas cuando se pronuncia la palabra. Aun los trabajadores, por inteligente y valiente que sea su lucha, dejan la última etapa de esta lucha todavía en las tinieblas, según parece." Las amargas experiencias con una parte considerable de la burguesía liberal y su inteligencia en Alemania (pensemos solamente en el destino de Gerhart Hauptmann durante el fascismo), las diarias experiencias nuevas con el proceso de diferenciación en el campamento de los defensores burgueses y pequeño-burgueses del frente popular en Francia y España —todas ellas hacen surgir en medida creciente en los escritores honestos, consecuentes y agudos la comprensión de la necesidad de una crítica del liberalismo desde el punto de vista de la democracia revolucionaria, desde el punto de vista de la defensa decidida, de la resuelta ampliación del frente popular.

En lo posible, esta crítica debe ser también autocrítica, y de hecho lo es en la mayoría de los casos en forma más o menos

consciente. Léase lo que dice Heinrich Mann, en el ensayo que acabamos de citar, acerca del periodo pasado y compárese este pasaje con las frases que citamos más arriba, y con ello se captará en todo su despliegue esta crítica y autocrítica: "Fue el liberalismo, junto con un humanitarismo algo limitado, el que hacía todavía soportable el sistema capitalista mientras fuese posible, iluminándolo un poco, de modo que aún apareciese esporádicamente alguna elevación de la conciencia y del amor al prójimo."

Con estas reflexiones, Heinrich Mann plantea de manera muy decisiva los problemas específicamente actuales de la democracia revolucionaria. Pues así como es importante este llamado a los instintos democrático-revolucionarios de todas aquellas capas del pueblo que se ven sometidas, desposeídas y explotadas por el capital monopólico reaccionario tanto en el aspecto material como en el cultural, es igualmente importante subrayar que este resurgimiento del espíritu democrático-revolucionario se produce hoy bajo condiciones muy especiales. Por eso, Díaz tenía mucha razón al hablar de una democracia enteramente nueva, cuya realización es justamente el objetivo que persigue el pueblo español. Por una democracia de esta especie lucha el frente popular en todos los países. Y si hemos rechazado antes la mezquina y estrecha idea de medir la importancia de los grandes escritores antifascistas por su aproximación a la ideología marxista, ello no significa que el enfrentamiento a los problemas del socialismo no constituya una notable piedra de toque para la autenticidad y honradez de la democracia revolucionaria de nuestros días.

Y nó sólo de nuestros días. La complejidad y dificultad de la evolución de la democracia revolucionaria en el siglo XIX se halla estrechamente ligada al hecho de que después del levantamiento de Baboeuf y de los levantamientos de los tejedores lioneses y silesianos, así como después del movimiento chartista, ya nadie podía ser un demócrata revolucionario consecuente si se mostraba renuente a la cuestión de la emancipación del proletariado. (Esto todavía había sido posible para los jacobinos.) Por débiles que hayan sido las tradiciones democrático-revolucionarias en Alemania, la historia política y ante todo literaria de la Alemania del siglo XIX muestra de todos modos interesantes y notables discusiones de demócratas revolucionarios en torno al problema del socialismo, discusiones que siempre finalizaron con una respuesta afirmativa a la gran cues-

tión de la época. Tal aconteció con Georg Büchner, con Heinrich Heine, con Johann Jacobi. Este es el camino que siguen los principales autores antifascistas del frente popular alemán, y son éstas las tradiciones que encuentran un eco de actualidad en sus obras.

Por supuesto que esto no constituye un problema específicamente alemán. Puede seguirse en Francia la evolución de Blanquis, el dirigente y héroe de los combates de barricadas, o pensarse en el desarrollo de escritores como Zola o Anatole France, y siempre se descubrirá el mismo problema y la misma *dirección* (aunque no el mismo contenido) en los ensayos de dar con su solución. Esta conexión entre la democracia revolucionaria y el enfrentamiento al socialismo es aún más patente en la evolución rusa que va de 1840 a 1880. Basta con pensar en figuras como Belinski y Herzen, Chernishevski, Dobroliubov y Saltikov-Chedrin para reconocer sin lugar a dudas esta conexión.

Este enfrentamiento no es puramente teórico, sino una auténtica lucha con problemas verdaderos y vitales. La realidad del fascismo hitleriano, la realidad de la guerra civil española, la realidad del socialismo en la Unión Soviética, la realidad de la heroica lucha de los obreros alemanes: he aquí los grandes hechos que sirven de base al fortalecimiento del democratismo revolucionario en los mejores autores alemanes, a la creación de una tradición y al intento de aplicarla a todos los objetos de la vida alemana. El socialismo se presenta aquí como un problema central de la vida popular, como la cuestión del bienestar material y cultural de la amplia masa de los trabajadores. Para tener conocimiento y experiencia de este complejo de cuestiones como de algo central no se requiere en modo alguno ser partidario del socialismo, y mucho menos del marxismo. Thomas Mann, por ejemplo, escribió allá por los años veinte: "Decía que Alemania se hallará en una situación buena y se encontrará a sí misma sólo cuando Karl Marx haya leído a Hölderlin —encuentro que por cierto está a punto de producirse. Se me olvidaba añadir que un conocimiento unilateral tendría que permanecer estéril."

Claro está que en esto desempeña un gran papel el ejemplo de la Unión Soviética. Y no menos obvio es que la adopción del marxismo le facilita a todo pensador honesto y significativo la elaboración y solución espiritual de estos problemas. Pero desde el ángulo de lo típico, el marxismo no es el principio,



sino en el mejor de los casos el final de este camino. Lo primario es la honrada, consecuente y viva discusión acerca de los problemas candentes de la actual vida del pueblo. Y la actualidad universal del socialismo se expresa justamente en que todo intelectual honesto que tome en serio los problemas del frente popular, de la liberación de su pueblo del yugo real o inminente del fascismo, al plantearse una cuestión en concreto, se enfrenta en la práctica al problema del socialismo. Ya Zola vivió esta experiencia durante su último periodo. Pero en ese tiempo, esta cuestión no era tan urgente y actual como lo es hoy, por lo que Zola pudo perderse en utópicas ensoñaciones, en una debilitada resurrección del socialismo utópico.

La candente actualidad de todos los problemas del socialismo en nuestros días subraya precisamente la enorme significación político-práctica de esta resurrección de la democracia revolucionaria. Pues la actualidad del socialismo significa que sus problemas surgen de la vida, de las experiencias vivas de las masas trabajadoras, y lo que importa es llevar a cabo las exigencias de la transición que corresponden a los verdaderos anhelos y experiencias de esas masas. La estrecha unión que guarda la democracia revolucionaria con todos los estratos del pueblo trabajador, su sensibilidad respecto a su maduración presente, tanto subjetiva como objetiva, constituye uno de los principales factores de nuestra época de transición. Debemos hacer particular hincapié en ello por aparecer en muchos círculos de la socialdemocracia una moda charlatana de hacer proyectos con una utópica "economía planificada" como exigencia pseudorradical, y por aprovechar una serie de mentes confundidas y de nocivos trozkistas el lema de la inmediata realización del socialismo, con el fin de disolver el frente popular y evitar de este modo la auténtica lucha revolucionaria contra el fascismo, que al fin y al cabo culmina justamente en el socialismo.

Sólo al reconocer la inmensa importancia de la tradición viva de la democracia revolucionaria ha alcanzado una verdadera madurez el proceso de bolchevización de los partidos comunistas europeos. Quien estudie con atención la diferencia entre los bolcheviques y los socialdemócratas de izquierda de la Europa no rusa durante los años inmediatamente anteriores a la primera Guerra Mundial descubrirá que una de las distinciones consiste precisamente en que los bolcheviques realmente superaron las tradiciones de la democracia revolucionaria

tanto en la teoría como en la práctica (en el sentido hegeliano de negar, de conservar y de elevar a una etapa superior), mientras que en los movimientos occidentales izquierdistas de oposición estas tradiciones en parte se perdieron, y en parte degeneraron en una democracia vulgar.

La historia de los emigrantes alemanes antifascistas podría resumirse brevemente de la siguiente manera (sin olvidar que un breve resumen trae siempre consigo una cierta simplificación): de Alemania emigraron preponderantemente intelectuales liberales que en parte tenían ciertas inclinaciones democráticas, pero bajo la influencia de los últimos cuatro años,<sup>1</sup> con todos sus terribles acontecimientos, se desarrollaron con gran ímpetu siguiendo una orientación democrático-revolucionaria. Desde el periodo de preparación de la Revolución del 48, cuando bajo la guía de Marx comenzó a cristalizar una democracia revolucionaria en Alemania, se desarrolla por primera vez en la historia alemana un movimiento de esta especie. En este sentido, el viraje en la ideología política de la emigración alemana significa un cambio que se prepara en la historia del destino del pueblo alemán.

Esta senda hacia la democracia revolucionaria naturalmente es muy irregular y contradictoria. Las grandes dificultades internas y externas ineludibles en el desenvolvimiento de la revolución ahuyentan, como es fácil comprender, a numerosos intelectuales y escritores; los llevan a endurecer metafísicamente sus ideas liberales para terminar con rodcarlas de una aureola ideológica. En la literatura alemana son por ejemplo las últimas obras históricas de Stefan Zweig las que revelan este tenaz anquilosamiento de una gran parte de la *intelligentsia* occidental anterior al tiempo de Hitler, atorada en el humanismo liberal.

En su libro dedicado a Erasmo de Rotterdam, Stefan Zweig enfrenta en forma excluyente el humanismo y la revolución: "Pero el humanismo, por su naturaleza, jamás es revolucionario..." De manera aparentemente filosófica sitúa así Zweig el falso humanismo de la burguesía alemana liberal. Las verdaderas grandes tradiciones del humanismo europeo fueron, en oposición a esta opinión, siempre revolucionarias. La mejor parte de la inteligencia europea ha visto en la Revolución francesa la realización de los ideales humanistas, esa "magnífica aurora" de que todavía hablaba siempre con emoción y entusiasmo

<sup>1</sup> Recuerde el lector la fecha en que el autor publicó esta obra. [N. del T.]

el viejo, cansado y desilusionado Hegel. Apenas cuando la burguesía alemana se sometió al bonapartismo de Bismarck comenzó a dominar en las universidades y en los gimnasios ese clasicismo y humanismo formalista y vacío de todo contenido que se ocultaba temerosamente del pueblo y de los movimientos populares y que extirpó del humanismo los contenidos democrático-revolucionarios, rebajándolo así a una cómoda y opaca decadencia burguesa y liberal.

Aunque en sus últimas obras renueve objetivamente y con grandes pretensiones este pseudohumanismo tan reaccionario, Stefan Zweig se encuentra, en cuanto escritor honesto y de amplia visión, muy por encima del tipo medio de este academismo liberal. Ante todo percibe con repentina nitidez las limitaciones del tipo humanista que en sus últimos tiempos glorificaría de manera tan consecuente, y su error consiste principalmente en que no es capaz de sacar las consecuencias correctas de su clara visión. Así, de un lado presenta a Erasmo de Rotterdam como el tipo ejemplar del humanista; del otro, en cambio, reconoce claramente los límites de este mismo tipo en su generalidad: "Pero... no saben ni quieren saber qué fuerzas primigenias actúan en el seno de las masas."

Expresa Zweig con estas palabras en forma clara y bella un importante nexo, un nexo que ha constituido para los más señalados y consecuentes antifascistas el punto de partida para su autocrítica, para su ulterior evolución ideológica y política. Pero Zweig no extrae valientemente como éstos —especialmente Heinrich Mann— las consecuencias del conocimiento de que ese viejo tipo predilecto del humanismo que él traza con gran amor en la figura de Erasmo no solamente está condenado a la derrota debido a su extrañeza frente a los problemas de la vida popular, sino que además es más limitado y restringido en las cuestiones esenciales del humanismo, es decir, que se halla en un nivel inferior a quienes tienen el valor y la capacidad de inspirarse en el vivo contacto con los problemas de la vida popular.

Y este contraste no se refiere exclusivamente a la actual renovación del humanismo, sino también a su primera aparición histórica. Ya por el mero hecho de convertir a Erasmo en el tipo ejemplar del humanista distorsiona Zweig la imagen de la historia y pasa de largo por el tipo del humanista combativo, profundamente compenetrado de los problemas de la vida popular. En su entusiasta análisis de los hombres insignes

de este periodo, Engels presenta como los grandes tipos justamente a Leonardo da Vinci y Durero. Y si bien tachó en su manuscrito el nombre de Erasmo, sus comentarios finales se ajustan con precisión al tipo representado por el Erasmo de Zweig: "Los eruditos de biblioteca —dice— constituyen una excepción: o son gente de segundo o tercer rango, o meticulosos filisteos que no quieren quemarse los dedos."

Se combinan aquí en Zweig, en forma muy característica, dos corrientes heterogéneas: los prejuicios modernos frente al pueblo, "científicamente" disfrazados (el pueblo en cuanto masa "irracional") y las ideas de la renovación de la Ilustración. Hemos señalado ya, y tendremos que volver aún sobre este punto en páginas posteriores, que la renovación de la filosofía iluminista no sólo ha sido socialmente necesaria, sino que también fue progresista. No deja de ser correcto y progresista el que los intelectuales antifascistas opongan la "razón" a los bárbaros y demagógicos narcóticos irracionistas de la propaganda fascista.

Pero este principio es correcto y progresista sólo mientras no se tense demasiado formal y metafísicamente, quedando repleto de prejuicios modernos surgidos en el suelo de la decadencia de la ideología burguesa. Tales prejuicios se concentran ante todo en la idea de que el pueblo, la masa, representa el principio de la irracionalidad, de lo puramente instintivo, frente a la razón. Al concebir así al pueblo, el humanismo destruye sus mejores armas antifascistas. Pues el punto de partida del fascismo es precisamente esa supuesta "irracionalidad" de la masa, y *con su demagogia sin escrúpulos no hace más que sacar las consecuencias de esta concepción*. El eficaz desenmascaramiento de la hostilidad al pueblo que caracteriza al fascismo tiene que centrarse, pues, en la inconsecuencia, en la falacia de este argumento, tiene que proteger las fuerzas creadoras del pueblo contra la difamación fascista, y tiene que mostrar cómo todas las grandes ideas y las grandes hazañas producidas hasta ahora por la humanidad han crecido justamente en el suelo de la vida popular. En cambio, si la razón humanista se enfrenta con carácter excluyente y metafísico a la irracionalidad del pueblo, tendrá que surgir necesariamente una ideología de la renuncia, de la retirada del humanismo, abandonando así el campo de batalla en que se decide el destino de la humanidad.

Esta ideología de la renuncia encuentra su expresión en la obra de Stefan Zweig sobre Erasmo cuando enfrenta razón y

“fanatismo” de manera excluyente y considera que éste es el “espíritu negador de la razón”. Es sabido que la lucha contra el fanatismo y por la tolerancia ocupaba el centro de la ideología del humanismo renacentista y más aun del iluminista. Pero sería un grave error histórico pasar por alto el contenido social de este enfrentamiento en la verdadera Ilustración: bajo el término de fanatismo entendían los ilustrados del siglo XVIII el fanatismo religioso de los defensores de la Edad Media y de sus residuos sociales e ideológicos; la tolerancia era para ellos tanto como la obtención de un libre campo de batalla contra los poderes del feudalismo. Pero sería exagerado decir que al exigir la tolerancia los propios ilustrados fuesen tolerantes en el sentido del Erasmo de Zweig. Recordemos el “écraser l’infame!” de Voltaire. La exigencia político-social de la tolerancia naturalmente no excluye la defensa fanáticamente enérgica del punto de vista humanístico. Y Stefan Zweig se equivoca sobremanera cuando cree que Voltaire, Diderot o Lessing vivieron, pensaron y actuaron según su antinomia psicológico-metafísica: razón o fanatismo.

Las rígidas ideas acerca de esta oposición que Zweig expone a través de su idealización de las debilidades históricamente necesarias de la interesante figura renacentista que es Erasmo tienden en línea recta hacia un compromiso liberalista. Zweig resume en los siguientes términos las ideas de Erasmo con que se siente solidario: “Según su convicción, casi todos los conflictos entre hombres y pueblos podrían resolverse sin violencia mediante una *recíproca tolerancia*, puesto que todos ellos se hallan en el ámbito de lo humano; casi cualquier controversia podría solucionarse *conciliatoriamente* si quienes acicalan y exageran no tensaran demasiado el arco bélico.”<sup>1</sup> Estas ideas reflejan una vieja tradición propia del pacifismo abstracto. Pero adquieren una extraordinaria importancia política e ideológica por haber sido expresadas por uno de los más eminentes humanistas antifascistas alemanes en tiempos de la dictadura hitleriana en Alemania y de la heroica lucha de liberación del pueblo español.

La fuente de tales concepciones es el desconocimiento del pueblo, una desconfianza hacia éste, un aristocratismo espiritual falso y abstracto, producto de esas concepciones. No cabe duda que de vez en cuando se presentaron, especialmente entre los

<sup>1</sup> La cursiva es mía. G.L.

humanistas del Renacimiento, tendencias a un similar aristocratismo del espíritu. Pero en primer lugar, estas tendencias no eran las predominantes. Y en segundo término surgieron por una necesidad histórica de la debilidad de los movimientos populares en que debieran de haberse apoyado las exigencias políticas, sociales y cosmovisuales del humanismo. De esta situación histórica, de esta gloriosa actitud pionera frente a las revoluciones democráticas, sin embargo, no es posible hacer una estrategia y una táctica del humanismo sin poner de cabeza todos los hechos, sin volver en su contrario el contenido real del humanismo ilustrado, particularmente si se tiene en cuenta que hoy son enormes las masas populares que combaten por la realización de los ideales humanistas. El cumplimiento exacto de ciertas normas humanistas antiguas constituye hoy un grave pecado contra el espíritu auténtico del humanismo. Claro está que cada una de las ideas de Zweig se puede apoyar con determinadas citas, pero esas citas provienen justamente del espíritu de los grandes humanistas en cuanto depende de la situación histórica a que hicimos referencia. Y si Zweig expresa que “jamás un ideal satisface plenamente a las amplias masas populares cuando sólo tiene a la vista el bienestar común”, lo que hace es difamar de la manera más cruda las más auténticas tradiciones humanistas.

El motivo decisivo del desarrollo del humanismo antifascista consiste justamente en la superación de tales ideas. No tiene ningún sentido ofrecer en nuestros días citas de los primeros años que siguieron a la usurpación del poder por parte de Hitler si lo que deseamos es ratificar el predominio entonces aún general de los prejuicios liberales. Lo importante y necesario es más bien señalar el camino extraordinariamente largo que recorrió en estos años la inteligencia antifascista de Alemania. Ha vuelto a tener la confianza de que puede esperar una renovación fundamental de Alemania a partir de las fuerzas del pueblo alemán, y es esto lo importante. Heinrich Mann, quien también en este punto es el dirigente más progresista y decidido de la literatura antifascista, observa con una atención profética los rasgos de significación humana y heroica, cultural y humanista revelados día a día con mayor claridad en la lucha revolucionaria-antifascista del pueblo alemán contra la barbarie fascista. En esta ocasión sólo mencionamos un solo ejemplo en que Heinrich Mann ilustra en forma excelente cómo de la conducta heroica de los antifascistas alemanes surge el nuevo tipo de

alemán, caracterizado hasta por su lenguaje: “Edgar André, estibador hamburgués, se ha hecho en su última lucha y ya frente a la muerte tan digno de veneración como tantos otros alemanes semejantes a él. Es el alemán con nueva y magnífica figura. Esto en general no existe; hubo que ganarlo a pulso: el vigor de la convicción junto con la elevación y pureza de la expresión. Tenemos aquí el lenguaje del héroe y del vencedor más allá de la muerte. Las palabras se conservan para los tiempos en que el pueblo victorioso volverá su mirada hacia el pasado, hacia sus grandes modelos. Pues es cierto que sólo el conocimiento auténtico y una actitud de sacrificio ponen en la boca de un hombre este lenguaje, y en su corazón este valor.” He aquí la clara voz de la recién despertada democracia revolucionaria de Alemania. Formulaciones como ésta, esparcidas en la literatura de la emigración alemana, han nacido del alma del pueblo alemán en armas.

Esta grande e importante evolución ideológica en la emigración antifascista ha situado a la novela histórica en el punto central del interés de la literatura alemana. (El hecho de que diversos autores antifascistas, como Feuchtwanger, hubiesen escrito ya antes del periodo de Hitler novelas históricas nada altera en la realidad fundamental analizada en estos párrafos; se trata de los afluentes que desembocan en esta corriente principal del desarrollo.) La posición central que comienza a ocupar la temática histórica en la novela no se debe al azar; depende en buena parte de las condiciones más importantes de la lucha antifascista. La demagogia del fascismo ha aprovechado hábilmente una serie de fallas de todos los partidos y orientaciones de izquierda. Especialmente su estrechez, tanto en lo que respecta a la índole de su llamado al hombre íntegro con todas sus capacidades y anhelos, como —en relación con ello— la estrechez en su manera de concebir la historia alemana y los problemas vitales presentes del pueblo alemán con su proceso histórico.

En los discursos que pronunció durante el VII Congreso Mundial de la Comintern, Dimitroff ofreció algunas reflexiones fundamentales en torno a los dos aspectos de ese complejo de problemas. Dice por ejemplo: “El fascismo no sólo atiza los prejuicios profundamente arraigados en las masas, sino que espuela asimismo con los mejores sentimientos de esas mismas masas, con su sentimiento de justicia y, en ocasiones, con sus tradiciones revolucionarias.” Y en relación a esta cuestión habla

Dimitrof también del problema de la historia: “Los fascistas huronean por la *historia* entera de cada pueblo con el fin de presentarse a sí mismos como los sucesores y continuadores de todo lo ‘sublime y heroico’ en su pasado, y aprovechan todo aquello que rebaja y humilla los sentimientos nacionales del pueblo como arma contra los enemigos del fascismo. En Alemania se publican cientos de libros que sólo persiguen un objetivo: falsificar en forma fascista la historia del pueblo alemán... En estos libros aparecen los grandes hombres del pasado alemán como fascistas, y los grandes movimientos campesinos como directos precursores del movimiento fascista.”

Estas frases representan un claro y teóricamente correcto resumen de una parte considerable de la situación antagonista entre fascismo y antifascismo. Y a partir de esta situación puede comprenderse que el problema de la historia, especialmente el de su elaboración literaria, tiene que ir ocupando un lugar cada vez más central en la lucha antifascista. Si la literatura antifascista de Alemania despierta a nueva vida las grandes figuras de la evolución humanista, si Cervantes, Enrique IV y Montaigne, Flavio Josefo, Erasmo de Rotterdam, etc., se animan en las obras de los escritores alemanes antifascistas, es evidente que nos encontramos con una declaración de guerra del humanismo contra la barbarie fascista y que la temática de los autores antifascistas ha de ser combativa por haber nacido de las exigencias políticas y sociales del presente. Podemos observar este hecho aun mejor en los casos en que las novelas históricas de los antifascistas se remontan al periodo de los grandes levantamientos campesinos. Y esta proximidad al presente, esta dependencia del presente podría descubrirse también en toda una serie de otros temas aparentemente muy alejados. Cuando Heinrich Mann plasma históricamente la lucha por la constitución de la nación francesa, es en su temática tan alemán y actual como lo fue en su tiempo Schiller al escribir *La doncella de Orleáns*. En ciertas novelas históricas de los autores antifascistas alemanes incluso puede observarse que toda la temática histórica no es más que un delgado velo a través del cual todo lector puede percibir el fascismo hitleriano herido de muerte mediante la sátira.

Ya esta somera caracterización general de los temas propios a la novela histórica alemana de autores antifascistas muestra un agudo contraste con el periodo de que hablamos en el capítulo anterior. El principal mal que predominaba en ese periodo



en lo que se refiere a la novela histórica —a saber, la falta de relación entre el pasado histórico y el presente— parece haber sido superado en la etapa que ahora nos ocupa. Ciertamente que también aquí se establece un contraste entre pasado y presente, pero no se trata ya de una confrontación decorativa entre lo poético pintoresco y lo prosaico gris. La oposición más bien persigue una meta político-social: mediante el conocimiento de las grandes luchas del pasado, mediante la familiarización con los grandes campeones del progreso en tiempos más o menos remotos, se trata de ofrecerles a los hombres del presente valor y consuelo en la lucha, y metas e ideales para esa lucha en medio de los salvajes horrores de la vida fascista; para ello se les muestra el camino que la humanidad ha seguido y que tendrá que seguir en el porvenir.

Llama la atención, aunque no se deba a la mera casualidad, el hecho de que en la temática del humanismo alemán antifascista desempeñe un papel muy secundario la historia alemana. Entre los motivos que han llevado a esta situación puede señalarse como decisivo el marcado internacionalismo de los autores antifascistas. Las novelas de Feuchtwanger tienen justamente esta lucha entre estrecho nacionalismo y combativo internacionalismo por tema principal. También el internacionalismo de Heinrich Mann revela viejas raíces aferradas a la evolución de Alemania, si bien en forma más profunda y orgánica. En cuanto ensayista y periodista, Heinrich Mann ha señalado una y otra vez el contraste entre el desarrollo político de Francia y el de Alemania y mostrado en repetidas ocasiones la evolución más democrática de Francia como modelo para la burguesía progresista de Alemania. Se manifiestan aquí las antiguas tradiciones democráticas de la historia alemana, aunque Heinrich Mann quizá no sea consciente de ello. Desde Börne y Heine hasta los *Anuarios franco-germanos*, este contraste constituyó uno de los puntos ideológicos centrales en la lucha por reunir las fuerzas democráticas de Alemania de 1848. Y todavía en la crítica incluida en una carta a la "Leyenda de Lesing" de Franz Mehring, señala Engels que una confrontación continua de la generosa línea de desarrollo de la política en la historia francesa con la mezquina e interrumpida historia alemana, atascada a cada rato en el pantano, puede tener una extraordinaria actualidad y ser sumamente ilustrativa. La novela *Enrique IV* de Heinrich Mann es, en la obra total de este autor, una continuación de su propaganda publicitaria por la

popularización de la democracia francesa para la inteligencia alemana; en la historia de la democracia revolucionaria alemana, esta novela representa una renovación adecuada de las grandes luchas ideológicas de los años treinta y cuarenta del siglo pasado.

Naturalmente no es éste el único motivo. Un importante papel lo desempeña la pobreza de la historia alemana en lo que se refiere a acontecimientos democrático-revolucionarios verdaderamente importantes. Y esta pobreza tiene un efecto doblemente vigoroso en los escritores antifascistas de nuestros días debido a que buscan una eficacia nacional y monumental que se comprenda de inmediato por las líneas de su desarrollo. De aquí que se sientan atraídos por los temas en que la lucha por los ideales humanistas se manifiesta en una forma generosa, monumentalmente resumida. Esta tendencia se une a la intención de descubrir en la historia parangones repulsivos del dominio hitleriano y de desenmascararlos patéticamente o satíricamente. No es sólo la novela de Feuchtwanger acerca de Nerón la que responde a esta tendencia; también en la figura del Duque de Guisa en Heinrich Mann se revelan claramente tales intenciones.

He aquí algunos importantes rasgos positivos. El extrañamiento de la novela histórica respecto de la vida presente se elimina eficazmente mediante tales tendencias. Pero sería superficial el no ver el *carácter de transición* de esta literatura; en las reflexiones anteriores hemos mostrado el camino que los mejores autores alemanes han seguido, desde un liberalismo con frecuencia tímido en el periodo de Weimar hasta su actual democratismo revolucionario. Obviamente, en la literatura no es posible que se refleje lo ya alcanzado, el resultado final, sin que se exprese también, literariamente, el camino mismo con todas sus complejas vacilaciones, recaídas e irregularidades.

Y debemos hacer hincapié en que el recorrido total de este camino necesariamente es más lento en el ámbito filosófico-literario que en el político. Los grandes acontecimientos de nuestro tiempo piden de los escritores con una dramática subitaneidad una inmediata toma de posición, y varios de los mejores crecen con gran rapidez gracias a la extraordinaria responsabilidad que pesa sobre ellos, gracias a las exigencias extraordinarias que les impone el día en que viven. Y es inevitable que este desarrollo se realice en forma irregular. Un paso al frente en esta dirección hacia la democracia revolucionaria de ningún modo puede traer consigo inmediatamente y de golpe

la revisión de todas las ideas filosóficas y estéticas que habían estado vinculadas con la fase política recién superada de un escritor. A esto se añade que obras tan importantes como son las novelas históricas de los autores antifascistas no se pueden crear de un día para otro. Esto significa que en numerosos casos están todavía cargadas, en su concepción original, de ciertos rasgos correspondientes a fases de desarrollo ya superadas por el propio escritor; la expresión adecuada de las últimas etapas de esa evolución podrá manifestarse apenas en las obras futuras de los mejores y más progresistas autores antifascistas. (Estas diversas fases de desarrollo serán más adelante objeto de nuestra atención, cuando analicemos en detalle el primero y el segundo volumen de la novela de Feuchtwanger sobre Josefo.)

Este carácter de transición se revela en las novelas históricas particularmente en que el democratismo revolucionario no ha pasado casi nunca de ser mera exigencia, sin llegar a su plasmación concreta. Existe un anhelo por establecer un nexo íntimo con el pueblo, así como un reconocimiento de la importancia del pueblo en el aspecto político y de la vida popular en el aspecto creativo, mas aún no se ha presentado la configuración concreta de esta vida popular en cuanto fundamento de la historia. Más adelante nos ocuparemos con mayor cuidado de esta cuestión, cuando analicemos cada una de las más importantes novelas históricas de este periodo. Por el momento sólo indicamos brevemente que el carácter de transición, la superación artística y literaria de esa extrañeza frente al pueblo aún no lograda por completo, ejerce una profunda influencia en la peculiaridad artística de estas obras de la moderna literatura burguesa.

Aquí está el punto en que los principios de composición literaria de la decadencia burguesa penetran también en las obras de los más señalados autores antifascistas, o que, según el caso, mantienen todavía su influencia en ellas. Resaltamos en esta ocasión únicamente un punto, que a nuestro juicio es decisivo: a saber, la osadía de la inventiva literaria, la capacidad de poder manejar libremente hechos, caracteres y situaciones históricos sin alejarse, con todo, de la verdad histórica, más bien por el contrario, con el fin de subrayar enérgicamente las características especiales de una determinada época histórica. La íntima familiaridad con la vida del pueblo constituye la condición imprescindible de una auténtica inventiva literaria. En la literatura

burguesa posterior, la extrañeza respecto del pueblo se refleja, según hemos visto, por una parte en que se apega temerosamente a los hechos reales documentados por la vida contemporánea (o aun por la histórica), y por la otra en que esos escritores no perciben en la creación poética la máxima forma literaria del auténtico reflejo de la realidad objetiva, sino algo meramente subjetivo que los aleja arbitrariamente de la única verdad de lo objetivo. (Resulta indiferente para estas reflexiones el que los escritores o las corrientes literarias apoyen o rechacen individualmente esta fantasía concebida como algo subjetivo.)

En su tratado sobre la novela histórica, Alfred Döblin resume con gran plasticidad el falso dilema que pudo surgir así: “La novela de hoy, y no sólo la histórica, se ve sometida a dos corrientes, una procedente del cuento de hadas y otra de las narraciones tipo reportaje. Estas corrientes no fluyen del éter de una estética, sino que proceden de la realidad de nuestra vida. En mayor o menor medida llevamos dentro de nosotros la inclinación por estas corrientes. Mas no nos equivocamos cuando afirmamos que los estratos activos y progresistas tienden hoy hacia la narración tipo reportaje, mientras los estratos inactivos, tranquilos y satisfechos se inclinan por el cuento de hadas.” Partiendo de esta afirmación, Döblin formula el dilema de la novela actual, incluida la histórica, como sigue: “La novela se crea en la lucha entre ambas tendencias: figuraciones imaginarias con un máximo de elaboración y un mínimo de material, y figuraciones novelísticas con un máximo de material y un mínimo de elaboración.”

Estas reflexiones de Döblin tienen una gran importancia típica para la situación actual de la novela histórica, se esté o no de acuerdo con ellas. Döblin procura demoler teóricamente el muro que separa la novela histórica y la vida. Desde este punto de vista combate con toda justificación la decadente teoría burguesa de la novela histórica en cuanto género independiente: “Pues en principio no hay diferencia alguna entre una novela común y una novela histórica”, y critica, con igual justeza, la literatura histórica en boga, que no es “ni carne ni pescado”. Se refiere con estas palabras al autor de tales obras: “No produce una imagen histórica bien fundada en documentos, ni tampoco una novela histórica. Por supuesto que el buen gusto rechaza este enturbiamiento y simultáneo abaratamiento de los temas históricos.”

Según esto, Döblin se encuentra ahora en la posibilidad de elaborar una verdadera teoría de la novela histórica. Pero lo que se lo impide es la moderna idea —equivocada y subjetivista— sobre la naturaleza y la función de la fantasía poética. Con toda razón se opone a las múltiples falsificaciones de la historia por parte de los escritores, y con no menos razón aboga por una concepción auténtica y verídica de la historia. Pero a juicio de Döblin, esta honestidad, este afán por reproducir verídicamente la realidad, implica un abandono del terreno de la poesía en sentido tradicional. “En el instante en que la novela ha logrado la mencionada nueva función de un descubrimiento y una representación especiales de la realidad, es difícil darle al autor el nombre de poeta o de literato; es más bien una *clase especial de científico*.” Y esta ciencia se limita a la determinación de los hechos. Döblin no sólo separa la fantasía, la capacidad de invención, de la poesía por considerarla algo puramente subjetivo, sino que la separa también de la ciencia. “Si posamos nuestra mirada en la historiografía, observaremos que *sólo la cronología es honrada*. Al disponer los datos se comienza ya con la maniobra. Y para decirlo sin ambages: *con la historia se pretende algo*.” Antes de centrar nuestra atención en esta última frase tan importante de Döblin, queremos mostrar aún brevemente cómo saca de esta teoría todas las consecuencias para la literatura. Así afirma acerca de la situación de la novela actual: “No es capaz de competir con la fotografía ni con los periódicos. Sus medios técnicos no alcanzan.” Con esto, Döblin se deja llevar por el tan difundido prejuicio naturalista de considerar la fotografía (y el periódico) como más fieles a la realidad que la profunda plasmación creadora de la misma.

Es más importante, desde luego, la teoría que enfrenta la fidelidad a los hechos a la actividad en la lucha social. Döblin mismo es un escritor demasiado activo y acopla demasiadas intenciones polémicas a su propia literatura como para poder contentarse con una mera afirmación de esta índole. El mismo habla del “partidarismo del hombre activo”, y lo hace en sentido positivo. ¿De qué modo puede armonizarse esto con su teoría y su práctica? Con la práctica sí, en la medida en que los escritores que quieran ser activos simplemente arrojan de lado sus prejuicios teóricos en cuanto se trata de presentarse para una actividad práctica. Con esto se habría resuelto en lo esencial la cuestión, si realmente logran —y pudiesen lograr—

abandonar tan sencillamente sus prejuicios. Pues poco importaría en este caso qué teoría proclamaran de paso, en artículos teóricos.

Por desgracia, la situación no es tan sencilla. Pues lo que en forma epistemológica nos relata aquí Döblin acerca de la relación que guardan la ciencia y el arte con la realidad no es una teoría engendrada en el vacío, sino que refleja de manera bastante fiel el general sentimiento vital de la mayoría de los escritores del periodo anterior al nuestro. En efecto, una fiel y verídica concepción de la realidad y una interferencia activa en los acontecimientos son dos actitudes que constituyen para los autores modernos un dilema insoluble. Pues bien, ¿cómo es posible encontrarle una solución? Sin duda alguna, mediante la vida misma, mediante la vinculación con la vida del pueblo. El escritor bien familiarizado con las tendencias activas de la vida popular, que en cierto modo la vive en cuerpo propio, se siente a sí mismo sólo como órgano ejecutivo de esas tendencias; su representación de la realidad aparece a sus propios ojos como una mera reproducción de estas tendencias, incluso cuando no presenta un solo hecho de la realidad tal como se le ofrece en forma inmediata. Así dijo Balzac: "La sociedad francesa debería ser el historiador, y yo sólo su secretario."

La objetividad del gran escritor es la vinculación objetiva y al propio tiempo viva con las grandes tendencias del desarrollo histórico mismo. ¿Y el "partidarismo del hombre activo"? Este se forma de la misma manera orgánica en la lucha de las fuerzas históricas dentro de la realidad objetiva de la sociedad humana. Es un fetichismo moderno el creer que las tendencias operantes en la historia poseen una estructura enteramente independiente de los hombres, una objetividad completamente separada de ellos. Con toda su objetividad, con toda la independencia de su existencia en lo que respecta a la conciencia humana, son por el contrario las concentraciones verdaderamente vivas de los esfuerzos humanos que surgen por los mismos motivos económico-sociales y que se dirigen a las mismas metas histórico-sociales. El conocimiento cabal y la actividad práctica no constituyen para los hombres íntima y vitalmente vinculados con esta realidad una oposición, sino una unidad. Con toda razón refutó Lenin a Sturve, quien quería meter de contrabando el concepto burgués de la inanimada "objetividad científica" en el movimiento revolucionario de los trabajadores: "Por otra parte, el materialismo abarca por así decir el

elemento del partidarismo, pues está obligado a tomar franca y directamente la posición de un determinado grupo social siempre que tiene que juzgar de un acontecimiento.”

Lenin sólo expresa aquí con la precisión científica del materialismo dialéctico lo que todos los representantes más importantes de la democracia revolucionaria han hecho siempre en la práctica —ya fuesen políticos, poetas o pensadores—. La diferencia entre el demócrata revolucionario marxista y el no marxista o el premarxista consiste que este último no tiene conciencia de los nexos sociales y epistemológicos que se hallan en la base de la unidad de su teoría y de su práctica, de manera que con frecuencia alcanza esa unidad sólo gracias a una “falsa conciencia”, a menudo adornada de ilusiones. Pero las experiencias —especialmente las de la historia de la literatura— demuestran que cuando un escritor tiene sus raíces profundamente ancladas en la vida del pueblo, que cuando crea a partir de esta íntima familiaridad con los problemas sobresalientes de la vida popular, es capaz de alcanzar las verdaderas profundidades de la verdad histórica incluso cuando sólo dispone de una “falsa conciencia”. Tal sucede con Walter Scott, con Balzac, con Tolstoi. Y la objetividad de la fantasía poética tan estrechamente ligada a este “partidarismo del hombre activo” se debe precisamente a que en ella se expresan las amplias leyes objetivas, las tendencias verdaderamente decisivas de la evolución, aun cuando se vayan alterando continuamente los “hechos” de la vida dada inmediatamente.

El carácter de transición de la novela histórica humanista de nuestros días se revela asimismo en la relativa casualidad de sus temas. Hemos hecho hincapié en las razones históricas objetivas que han ocasionado esta casualidad, pero una cosa es considerar que algo es causado histórica y socialmente, y otra cosa bien distinta es interpretar este fenómeno como la expresión adecuada de una corriente históricamente justa. En esto se percibe claramente el carácter de transición, pero las formas en que se presenta son sumamente complejas. Hay que cuidarse de confundir la casualidad aquí presente de la temática histórica con la del periodo ya pasado. Ciertamente que hemos visto cómo la teoría de Feuchtwanger, que citamos *in extenso*, guarda una estrecha relación con las teorías de la decadencia burguesa en el sentido de la subjetivización de la historia; Feuchtwanger se remite también en ese escrito a Nietzsche y a Croce, apoyando sus ideas. Pero sería completamente equivocado el equi-

parar el subjetivismo histórico de Feuchtwanger, sin duda existente, con el de Balzac, el de Jacobsen o el de Conrad Ferdinand Meyer. Descubrimos, en efecto, una profunda oposición en el contenido histórico-político. Y este contenido político surte su efecto en Feuchtwanger en el sentido de que, en el curso de su evolución, busca cada vez más una temática orgánica y de hecho se acerca a ella. Sus primeras novelas históricas corresponden, según veremos más adelante, en buena medida a su "teoría del disfraz" en relación a la historia. Pero ya el tema de Flavio Josefo indica un grado incomparablemente superior de la objetividad histórica: quizá la lucha entre nacionalismo e internacionalismo esté en partes muy modernizada en la obra de Feuchtwanger, pero la oposición se encuentra en todo caso en la materia histórica misma y más bien ha sido elaborada a partir de ésta —aun en contra de la teoría de Feuchtwanger—, y no llevada a ella subjetivamente. Percibimos aquí claramente la tajante oposición entre la novela histórica de los humanistas de nuestros días y la novela histórica del periodo de la decadencia burguesa.

Por supuesto que con esto dista aun mucho de haberse logrado la superación de la casualidad en la selección de temas. Hemos hablado ya de que la novela antifascista sólo rara vez elige como materia prima la historia alemana. En esto vemos ante todo una debilidad de la propia lucha antifascista. Con gran perspicacia ha señalado Dimitroff la extraordinaria significación política y propagandística de la falsificación de la historia alemana por parte de los fascistas. Desde hacía mucho tiempo que la debilidad de los movimientos izquierdistas de oposición radicaba en su actitud abstracta —y abstracta negadora— frente a los grandes problemas nacionales de la historia alemana. Observamos esta actitud a partir de importantes revolucionarios como Johann Jacobi y Wilhelm Liebknecht con respecto a la fase nacional de las guerras de Bismarck, por las que, al fin y al cabo, se logró constituir la unidad alemana. Se produjo en el movimiento obrero alemán una situación fatal para el desarrollo futuro, en el sentido de que las tomas de posición justas de Marx y Engels se mantuvieron casi incógnitas, y de que se difundieron entre las masas por un lado la capitulación ideológica en vista de los éxitos de la "política de la realidad" de Bismarck (Lasalle y Schweitzer), y por el otro las teorías de oposición abstractas y provincianamente moralizadoras de Liebknecht. Y los movimientos de oposición



posteriores contra el imperialismo, el chauvinismo, la reacción, etc., en Alemania adolecen casi todos de esa unilateralidad abstracta y moralizadora, de una aversión a enfrentarse concretamente a los problemas de la historia alemana para combatir histórica y poéticamente la propaganda de la reacción en este campo con las armas de una ideología verdaderamente patriótica. Es un mérito inestimable el de Franz Mehring, quien se lanzó casi solo a este combate en una forma concreta y enérgica.

Las experiencias de las luchas contra el fascismo tienen que llevar a una crítica a la propia práctica anterior de la izquierda democrática. (El Partido Comunista Alemán, en el que se mantuvieron vivas las tradiciones de Rosa Luxemburg en cuestiones nacionales durante el periodo de Weimar, naturalmente también tiene parte de la culpa en esto.) La tarea que se presenta no es sólo la de desenmascarar las falsificaciones históricas realizadas por los fascistas, sino algo que va mucho más lejos, a saber, el restaurar científica y poéticamente las tradiciones revolucionarias de la democracia en Alemania, así como el presentar la prueba de que las ideas de la democracia revolucionaria no fueron un "artículo importado" de Occidente, sino que surgieron de las luchas de clase dentro de Alemania, y de que precisamente la grandeza de los más grandes alemanes estuvo siempre íntimamente vinculada con el destino de estas ideas. La misión de la literatura antifascista consiste, pues, en presentar y hacer comprender al pueblo alemán las ideas de la democracia revolucionaria, las ideas del humanismo militante, mostrándolas justamente como productos necesarios y orgánicos de la propia evolución alemana. Es evidente que en una lucha antifascista de esta índole la novela histórica puede llegar a desempeñar un papel de primer rango y que seguramente lo desempeñará. Pero igualmente evidente es que hasta ahora no ha alcanzado esa significación.

Cierto que las tradiciones literarias de Alemania contradicen este planteamiento de los problemas. Es de notarse cuán mínimo es el papel que tiene la temática histórica alemana en la poesía histórica de Alemania, de hecho tan rica y significativa (especialmente en el drama). Mas no hay que olvidar que de ninguna manera puede ni debe compararse la situación de un Schiller o de un Georg Büchner con la de un emigrante antifascista de nuestros días. En el siglo pasado y en el XVIII sólo hubo movimientos de masas en el extranjero. Era así comprensible y correcto que se le presentara al público alemán esta

temática extranjera aplicándola a los problemas vernáculos similares. En cambio, hoy es la emigración antifascista la voz más sonora de la lucha de liberación de millones de trabajadores alemanes. Y de acuerdo con esta lucha vital, en efecto viene a ser un *hic Rhodos, hic salta* la configuración y propagación revolucionaria o reaccionaria de la historia alemana.

Al conquistar la historia alemana, la democracia revolucionaria alemana conquista asimismo la concreción de su carácter nacional, su papel directivo nacional. La gran misión del día es probar científica y poéticamente que la democracia revolucionaria constituye el único camino de salvación para Alemania. Mas para darlo a entender a las masas es necesario destruir mediante logros positivos la demagógica teoría fascista del "carácter de importación occidental" de las ideas progresistas y revolucionarias en Alemania.

Permítasenos ofrecer un ejemplo. Por su naturaleza misma, el problema central de la novela de Feuchtwanger sobre Flavio Josefo es un problema eminentemente alemán. La lucha entre las metas nacionalistas y las internacionalistas desempeña en la historia alemana concreta un enorme papel, y no sólo desde que surgió el movimiento obrero revolucionario. Ya la Revolución francesa se había enfrentado a la trágica colisión en este problema. Recordemos por ejemplo a Georg Forster y los jacobinos de Maguncia. Pero quien conozca la historia de Alemania en esos días, sabe que el destino de Forster fue una agudización extrema —pero aun en esta extremosidad muy típica— de una colisión trágica común a todo el periodo. Y el tratamiento verdaderamente rico, vivo y concreto de los tipos humanos y de la significación político-social del problema de Flavio Josefo sólo es posible gracias a la mediación de tales nexos. Y estos nexos los desconoce prácticamente por completo la amplia masa de Alemania y aun su capa intelectual. De aquí que sea ineludible que las plasmaciones tan importantes como esta novela de Feuchtwanger quizá conmuevan por su humanidad y remuevan profundos problemas de actualidad política, pero queden también oscilando en el aire en el aspecto nacional e histórico-nacional. Ese nexo inmediato y directamente perceptible con la vida nacional del presente, tal como lo habíamos encontrado en Scott, Balzac o Tolstoi, falta en esta literatura y *tiene que faltar* en ella bajo tales condiciones. Y este defecto de la emigración antifascista ofrece un flanco inerme a la demagogia nacional del fascismo.

Un tercer aspecto que ilumina el carácter de transición de la novela histórica antifascista es su afán por lograr monumentalidad histórica. También este tipo de novela toma como punto de partida a los grandes héroes de la historia y no los deja crecer del terreno histórico concreto de la vida popular, como sí había hecho el tipo clásico de la novela histórica. Claro está que también aquí debemos subrayar la diferencia dentro de la aparente similitud con el periodo anterior de la novela histórica. Este afán de monumentalidad no es decorativo y pintoresco, según ya dijimos. Nace de las tradiciones iluministas y combativas de los más señeros humanistas de nuestro tiempo. Se aclaran a sí mismos y a sus lectores las grandes luchas de la historia reduciéndolas a la mera lucha entre razón e irracionalismo, entre progreso y reacción. Repetimos una vez más: al retomarse enérgica y combativamente la defensa de las tradiciones del progreso humano, su defensa en la época del Renacimiento y de la Ilustración, se produce un importante viraje en la historia de la literatura. Después del estéril escepticismo, del conformismo amargado y posteriormente incluso cómodamente resignado frente a la realidad capitalista, en suma, después de la decadencia literaria, he aquí el primer grito de combate para defender la cultura humana.

Sin embargo, una buena parte de la familiarización con la vida del pueblo se pierde debido a la demasiado rápida y abstracta volatilización de las luchas de clase históricas y concretas en los problemas planteados por la oposición de razón e irracionalismo. El significado vivo de estas grandes síntesis abstractas como fueron las teorías de los grandes ilustrados se basa justamente en que fueron síntesis de problemas reales, de sufrimientos y esperanzas reales del pueblo, de modo que pudieran traducirse en todo momento de esta forma abstracta al lenguaje concreto de problemas concretos, es decir, histórico-sociales; es decir que en esas teorías no se perdió jamás el vínculo con estos problemas. En cuanto al contenido, en cuanto a la tendencia, este vínculo sin duda existe en la literatura de la emigración antifascista. Pero la agudización en esta lucha abstracta de principios abstractos trae a veces consigo en la representación concreta un alejamiento de la vida que conduce a una confusión de las verdaderas oposiciones y en ocasiones hasta a una distorsión de los objetivos ardientemente anhelados por el propio autor. Así, Feuchtwanger formula en su tratado sobre la novela histórica esta oposición en una forma que no deja de

ser peligrosa, de tal manera que en su formulación se expresa un sentido aristocrático y ajeno al pueblo, a diferencia de lo que sucede con su propia producción. "Tanto el historiador como el novelista ven en la historia la lucha de una pequeñísima minoría, capaz de juzgar y decidida a hacerlo, en contra de la enorme y compacta mayoría de los 'ciegos', de las masas sin criterio sólo guiadas por su instinto." Esto representa una justificación teórica del Erasmo de Zweig, mas no de las novelas de Feuchtwanger sobre Josefo.

Inclusive en Heinrich Mann encontramos pasajes de ningún modo secundarios en que la lucha concreta entre poderes históricos concretos se disuelve en una abstracción del tipo mencionado. El propio Mann dice una vez, refiriéndose a su Enrique IV: "Pero sabe que cierta especie humana no lo quiere, y justamente a esa especie tendrá que enfrentarse por doquiera, hasta el fin. No se trata de protestantes, católicos, españoles o franceses. Es una especie humana: y esta especie quiere la violencia aciaga, la pesantez terrestre, y las extravagancias le gustan en la penumbra y en el éxtasis impuro. Estos serán sus eternos contrincantes, pero él es una vez por todas el emisario de la razón y de la felicidad humana." Aquí se evaporan las grandes oposiciones histórico-sociales que determinan el contenido de la lucha de la humanidad por el progreso, hasta convertirse en una abstracción casi antropológica. Y con esto se elimina precisamente su concreción histórica. Pues si estas oposiciones carecen de un carácter histórico-social concreto, para subsistir eternamente como oposiciones entre dos tipos de humanidad, ¿cómo es posible la victoria de la humanidad y de la razón cuyo mejor y más efusivo campeón es justamente Heinrich Mann?

Esta concepción desde luego requiere ciertos principios fundamentales de la plasmación poética. Pues cuando se parte de una concepción así, resulta perfectamente natural que Enrique IV exija el centro absoluto en la configuración literaria, puesto que es el eterno enviado de la razón y de la humanidad. Su figura, sus problemas, su significación histórica y su fisonomía política y humana no surgen concretamente de las determinadas oposiciones que existen en una determinada fase evolutiva de la vida popular francesa, sino que estos problemas de la vida del pueblo francés aparecen como un mero, y en cierto sentido casual, campo de realización para estos ideales eternos.

Claro está que el *Henri IV* de Heinrich Mann no está construido exclusivamente sobre este principio. Pues de ser así, no podría ser una obra de arte que respira una vida auténtica. Pero el carácter de transición a que aludimos párrafos arriba se manifiesta también en esta importante obra al mostrar su plasmación una lucha entre dos principios opuestos: la lucha de la concepción histórica concreta de los problemas que presenta la vida del pueblo en una determinada fase de su evolución histórica contra los principios abstractos y monumentalizados, “eternizados”, correspondientes a las tradiciones exageradas de la Ilustración.

Desde el punto de vista de la historia literaria, podemos descubrir aquí cierto efecto de las ideas de Victor Hugo. Y esto tiene su importancia porque el desarrollo de Victor Hugo alejó a este autor del romanticismo para convertirlo en precursor de la rebelión humanista contra el capitalismo cada vez más bárbaro. Durante este desarrollo, Victor Hugo revela una notable influencia de la ideología de la Ilustración; en el aspecto artístico, sin embargo, conserva numerosas ideas románticas y profundamente antihistóricas. Nos encontramos así, pues, con una conexión entre Heinrich Mann y el pasado, pero no con el tipo clásico de la novela histórica, sino, por el contrario, con sus antípodas románticos.

Heinrich Mann mismo habló en cierta ocasión, al reseñar la novela *Quatre-vingt-treize*, de la relación de Victor Hugo con la literatura moderna y se declaró en favor de Victor Hugo y en contra de Anatole France. Este ensayo sin duda ha de ser ya considerado anticuado por su autor (apareció en 1931 en forma de libro),<sup>1</sup> pero sus reflexiones son tan importantes para comprender la génesis artística e ideológica del *Henri IV* que nos parece ineludible hacer mención de sus pasajes más notables. Heinrich Mann se refiere a la gran escena entre Danton, Robespierre y Marat en la obra de Hugo: “Cada uno de ellos se podría definir social y clínicamente. Y justamente con ellos se antojaría hacerlo; tenemos *Los dioses sedientos*. Nada quedaría entonces fuera de las criaturas más o menos enfermas de una época que inflaba a sus semejantes artificialmente y los exhibía así. Sería éste un conocimiento reductor. Lo problemático de la grandeza humana cualquiera lo percibe en ciertas horas, y no hay escritor que tuviese una influencia amplia y duradera y que al

<sup>1</sup> Heinrich Mann murió en 1950. [n. del τ.]

propio tiempo fuese un mal conocedor de la vida. Pero un conocimiento aumentador prefiere ver el carácter en una intensificación suprarreal, sin importar dónde tiene sus raíces. Las alucinaciones, la proximidad de una depresión maniaca, todo ello desemboca en una indudable personalidad y se convierten en gran destino. ¿Acaso nosotros mismos no contribuimos a ello? En todo caso, habría que pensar que sólo de este modo la historia no permanece encerrada en las clínicas. Y sólo así la observación de la vida no deprime.”

Nos enfrentamos aquí nuevamente a un dilema típicamente moderno. Debido a que la reflexión histórico-social acerca de los escritores se ha separado del terreno de la vida popular, surge la alternativa de Heinrich Mann de elegir entre la patología y la monumentalización abstracta, entre el conocimiento “reductor” y el conocimiento “aumentador”. Heinrich Mann es injusto con Anatole France. La descripción de los hombres desde esa proximidad es en la novela de la Revolución de Anatole France algo muy distinto de un mero “conocimiento reductor”. Esta creación de France contiene una decepción causada por la democracia burguesa en la cumbre de su suprema realización; encontramos en ella una configuración poética de las contradicciones humanas que se produce justamente en este momento culminante y trágico. No afirmamos que France haya resuelto con entera maestría este enorme problema, pero la crítica de Mann no hace referencia a los límites de la fuerza plasmadora de France, sino, por el contrario, a los rasgos en que France mantiene un contacto sólo superficial con el resto de la literatura burguesa tardía y decepcionada, con una literatura que en efecto difunde un conocimiento patológico, “reductor”, del hombre; son, pues, los rasgos en que su estilo de composición señala al futuro.

Pero ¿es realmente ineludible esta antinomia entre conocimiento reductor y conocimiento aumentativo establecida por Mann? ¿No habrá un tercer camino? Creemos que precisamente el *Henri IV* de Heinrich Mann muestra con toda claridad que ese camino existe. Pues la concepción de Mann de una humanidad auténtica y victoriosa parte en él, como en todo escritor realista de auténtica significación, de la idea de que los rasgos verdaderamente grandes de la humanidad se presentan en la vida misma, en la realidad objetiva de la sociedad, en el hombre mismo, y de que el escritor no hace sino reproducirlos en forma concentrada con medios poéticos.

Son las reflexiones tan agudas como la citada de Heinrich Mann sobre Edgar André las que nos revelan que el escritor es plenamente consciente de este "tertium". Los terribles acontecimientos que sucedieron a la detentación del poder por Hitler le aguzaron la vista para esta realidad heroica que no se reduce al observarse de cerca ni se puede exagerar mediante una monumentalización. En sus artículos, Mann describió repetidas veces, de manera conmovedoramente sencilla y acertada, estas manifestaciones de una nueva humanidad heroica. Y son numerosos los pasajes que nos revelan en el *Henri IV* este nuevo espíritu que ya nada tiene que ver con la estilización de Victor Hugo, ese viejo dilema de Heinrich Mann.

Mas también en este aspecto es el *Henri IV* un producto de transición. Esbozada esta novela originalmente bajo la influencia aún viva de la monumentalización tipo Victor Hugo de los héroes históricos como eternos representantes del ideal, la exposición ha llegado a ser, tras arduas luchas, una presentación concreta y pletórica de la riqueza vital. Sólo que a la plasmación verdaderamente concreta de esta riqueza, en toda su sencillez y humanidad, se le opone como obstáculo el marco de la concepción original. Y así como antes hablamos del dilema de Alfred Döblin respecto al cuento y al reportaje, podemos decir ahora con el mismo derecho que el dilema de Heinrich Mann en cuanto al conocimiento reductor y aumentativo no es producto de una estética fantástica, sino que ha llegado a la estética desde la vida misma.

Cierto: ha llegado a ella desde una etapa de desarrollo de la vida que la vida —y con ella Heinrich Mann— ha rebasado ya. La actual lucha poética de Heinrich Mann es una lucha con el legado del pasado, que él ha superado tanto política como humanamente. Contenido de esta lucha es la búsqueda de una forma poética adecuada a esa nueva especie de sensación de la vida. La extraordinaria significación histórico-literaria del *Henri IV* no se rebaja, sino que más bien se subraya enérgicamente cuando lo consideramos un producto de transición. Es una obra de la transición de la mejor parte de la inteligencia alemana, y con ella del pueblo alemán, hacia el decidido combate contra la barbarie hitleriana, hacia la resurrección de la democracia revolucionaria en Alemania.

## II. *Popularidad y espíritu auténtico de la historia*

El carácter de transición de la novela histórica del humanismo antifascista se manifiesta claramente si investigamos los métodos y medios artísticos con que se representa el papel del pueblo en la historia. Todos estos autores plasman destinos populares. La diferencia decisiva que los separa del periodo anterior de la novela histórica burguesa consiste precisamente en que han roto con las tendencias de la privatización de la historia, con la transformación de la historia en un pintoresco exotismo basado en una psicopatología igualmente peculiar y excéntrica. Gracias a que los destinos centrales representados en estas novelas históricas se hallan de antemano estrechamente ligados, tanto social como individualmente, con los destinos del pueblo, surge en el contenido un importante movimiento en la orientación al plantearse de nuevo la cuestión de la novela histórica clásica.

A pesar de todo, en lo artístico no se ha producido la ruptura decisiva con las formas y estilos de composición de la novela histórica moderna; no descubrimos hoy todavía una aceptación del legado clásico también en lo que se refiere a la composición, a la acción, y especialmente en lo que respecta a la relación del protagonista y de su destino con la vida desplegada del pueblo. Los clásicos de la novela histórica siguen siendo para el nuevo humanismo figuras casi tan olvidadas y pertenecientes a la historia de la literatura, a las que no es necesario dedicar una atención artística, como lo fueron para los escritores del periodo anterior.

Esta situación aparentemente estético-formal o, si se quiere, histórico-literaria, trasciende con todo, en su esencia, el estrecho marco de la estética y de la historia de la literatura. Heinrich Mann, Feuchtwanger, Bruno Frank y otros plasman ciertamente destinos populares, pero no lo hacen a partir del pueblo. Los clásicos de la novela histórica fueron en lo político y en lo social mucho más conservadores que Heinrich Mann o Feuchtwanger —basta recordar a Walter Scott. De ningún modo puede hablarse en ellos del apasionado vínculo con la transformación revolucionaria de la sociedad como en los novelistas modernos. Lo cierto es que no podían sentir ese vínculo. Pero Scott y los demás clásicos de la novela histórica se encuentran mucho más próximos en su vivencia histórica, en su idea concreta y viva de la historia, a la verdadera vida del pueblo que incluso los



más grandes escritores democráticos de nuestros días. Para Scott, la historia es primaria e inmediatamente destino popular. La consciente personalización de un destino popular mediante grandes figuras históricas, la revelación del nexo que existe entre estos destinos y los problemas del presente surgen para él sólo a partir de la vida concreta del pueblo en un determinado periodo histórico, y crecen orgánicamente en éste. Es decir que escribe desde las experiencias del propio pueblo, desde el alma del pueblo, y no meramente *para* el pueblo.

En los humanistas antifascistas actuales, el *pathos* del acercamiento al pueblo es mucho más violento y apasionado que en la mayoría de los clásicos. Este apasionamiento es precisamente un signo que nos dice que la mejor parte de la inteligencia democrática está decidida a romper su aislamiento de la vida popular, en vista de los terribles y magníficos acontecimientos de los últimos años. Esta decisión, así como su realización ya efectuada en lo político y en lo publicitario, representa un paso de extraordinario alcance histórico. La novela histórica moderna de estos autores es una expresión artística de esta decisión en alto nivel. Pero por la naturaleza misma del asunto, necesariamente tiene que ser paulatina e irregular la realización en el campo de lo artístico, justamente en la transformación radical de todos los principios de composición de la novela, con el fin de que se haga oír en ella la voz de la vida popular misma y no sólo la relación que guarda el escritor con la vida del pueblo; y sólo puede producirse esa realización después de profundas reflexiones históricas, filosóficas y artísticas. Por ahora, la situación aún se presenta en forma tal que los autores escriben sin duda para el pueblo desempeñe un papel de protagonista; es decir, el pueblo no es en estas novelas más que un objeto de demostración artística de ideales humanistas (cuyo contenido, no hay que olvidarlo, guarda una estrecha conexión con los problemas importantes de la vida popular). Desde un punto de vista artístico, el pueblo, con todo, es sólo el escenario para una representación principal, que se desarrolla en un plano diferente, no relacionado directamente con la vida del pueblo.

La novela histórica del nuevo humanismo es, pues, una continuación de la novela histórica burguesa tardía en la medida en que su acción se desarrolla principalmente en los estratos superiores de la sociedad. Hemos mostrado ya que dentro de

este parentesco hay una diferencia muy importante, incluso una oposición en el contenido social, en la psicología, etc. Ya que en la concepción de lo que es “arriba” y “abajo” en la sociedad pueden surgir fácilmente malentendidos, y ya que la idea de popularidad, en su relación con la exposición de la historia de “abajo” se puede vulgarizar con demasiada ligereza, creemos necesario incluir a continuación una breve nota aclaratoria sobre estos conceptos.

Insistamos ante todo nuevamente —hecho que no será ya novedad para el lector de nuestra obra— que no entendemos por representación desde “abajo” de ninguna manera la exclusión de los protagonistas históricos de la novela, ni tampoco una novela histórica en que sólo se tratan como tema los estratos oprimidos de la sociedad. Una novela histórica de este tipo *también* es posible; ha sido realizada por ejemplo en las obras de Erckmann-Chatrian. Pero esperamos que nuestras exploraciones no habrán dejado duda alguna de que estos autores no pueden ser tomados como modelo para la novela histórica, de que, por el contrario, este tipo de novela histórica hace resaltar los aspectos problemáticos de la evolución literaria moderna de manera novedosa y no menos agudizada. Los héroes de Walter Scott, de Pushkin, de Tolstoi proceden en su inmensa mayoría de las capas sociales superiores, y sin embargo, en los sucesos de su vida se refleja siempre la vida y el destino del pueblo entero.

O sea que en relación a la novela histórica —o quizá a la novela en general— habrá que seguir determinando en concreto estas oposiciones. ¿Qué es lo importante en la novela histórica? En primer término, que se plasmen destinos individuales tales que se expresen en ellos en forma *inmediata* y a la vez típica los problemas vitales de la época. El camino hacia “arriba” seguido por la novela moderna es, por su naturaleza, el camino que conduce a la excentricidad social de los destinos configurados. Esta excentricidad de los destinos, en que se expresa artísticamente el hecho de que los estratos superiores de la sociedad han dejado de ser los campeones del progreso nacional, se manifiesta adecuadamente en lo artístico sólo en tanto que los portadores plasmados de estos acontecimientos se hallan distanciados de la vida cotidiana del pueblo, incluso por su posición social, de modo que revelan un carácter excéntrico ya desde el mero punto de vista social. Esta excentricidad, naturalmente, *también* tiene un modo de ser típico, en cuanto ca-

racterística de una determinada capa social. Pero lo decisivo en el aspecto artístico es el contenido social y psicológico del destino plasmado; es decir, la cuestión de si este destino está vinculado o no lo está con los grandes problemas típicos de la vida popular en lo que respecta al contenido.

La ausencia de tal vínculo puede darse por lo tanto también en novelas que por su tema parecen haber surgido inmediatamente de la vida del pueblo, aparentando una plasmación desde "abajo" de la vida. Mencionemos un único ejemplo típico: la figura del Franz Biberkopf en *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin. Biberkopf es un obrero, y desde un punto de vista exterior, su ambiente es presentado con gran exactitud y precisión. Pero cuando Döblin lo arranca de su vida de obrero para convertirlo en proxeneta y delincuente, llevándolo tras variadas aventuras a una mística fe en el destino —¿qué tiene que ver el contenido psicológico, el camino psicológico de un destino singular como éste con el de la clase obrera alemana de la posguerra, y en esta clase y a través de ella, con el destino del pueblo alemán de este periodo? Obviamente, bien poco. No queremos negar con esto la posibilidad psicológica del caso particular expuesto por Döblin, y ni siquiera la posibilidad de su repetición incluso en este ambiente. Lo que interesa aquí no es la verdad psicológica del caso particular, la autenticidad sociográfica y pintoresca del ambiente, sino el contenido del destino. Y en Döblin, este contenido es, respecto del pueblo, excéntrico. Tan excéntrico como por ejemplo los destinos que presentan Joyce o Musil, nombres junto a los que hay que situar justamente el de Döblin. Al transplantar su acción al proletariado berlinés, no solamente no logró eliminar esa excentricidad, sino que hasta la acrecentó.

Tomemos, en cambio, la Tatiana del *Eugenio Onegin* de Pushkin o, para citar un ejemplo contemporáneo alemán, *Los Buddenbrooks* de Thomas Mann. En el aspecto social, ambas novelas se desarrollan "arriba". Pero Belinski dio con toda razón el epíteto de "enciclopedia de la vida rusa" a la novela en verso de Pushkin, y precisamente el ejemplo de Tatiana es un destino importante y general en que se manifiestan en forma concentrada los principales problemas de la vida popular rusa de un periodo de transición. Thomas Mann no puede ya tener esta universalidad tan amplia de Pushkin. Pero el destino de su familia patricia de Lübeck es sólo exteriormente, sólo artísticamente, un destino familiar cerrado y aislado. Los problemas

psíquicos y morales más importantes de la transición de Alemania hacia un moderno y desarrollado capitalismo encuentran aquí una grande y típica expresión poética. Y esa transición significa un giro en el destino de todo el pueblo alemán.

Así pues, si le reprochamos a la novela moderna, en cuanto a su plasmación de la historia, que no la configura desde “abajo”, vemos ya claramente contra qué va dirigido este reproche. Pero al rechazar los destinos histórica y socialmente excéntricos desde el punto de vista de un gran arte no hemos dado más que el primer paso para aclarar este problema. También el contenido social y psicológicamente típico puede ser adecuado o inadecuado para su plasmación épica. Y con ello nos enfrentamos a la cuestión artística central de la novela histórica contemporánea; pues la tendencia a una franca excentricidad puede considerarse ya moribunda. ¿Por qué son figuras populares los personajes que Walter Scott o León Tolstoi toman de la nobleza media, y por qué se refleja en sus vivencias el destino del pueblo? La razón es sencilla. Tanto Scott como Tolstoi han creado seres humanos en que se hallan estrechamente ligados el destino personal y el destino histórico-social. Y lo hacen de tal manera que llegan a expresarse en forma *inmediata* en la vida privada de estos personajes ciertos aspectos generales e importantes del destino del pueblo. El espíritu auténticamente histórico de la composición se manifiesta justamente en que estas experiencias personales, sin perder el rasgo de tales, sin transgredir la inmediatez de esta vida, tocan sin embargo todos los grandes problemas de su época y se encuentran íntimamente vinculados a ellos; de hecho, son un fruto necesario de ellos. Cuando en *La Guerra y la paz* León Tolstoi crea sus personajes Andrei Bolkonski, Nikolai y Petia Rostov, etc., configura hombres y destinos que sufren inmediata y directamente la influencia de esta guerra en los destinos humanos particulares, en la transformación exterior de la vida y en las alteraciones internas de la conducta ético-social.

Esta inmediatez de las relaciones vitales con los acontecimientos históricos viene a ser lo decisivo en primera instancia. El pueblo, en efecto, vive la historia de manera directa. La historia es su auge y su decadencia, la cadena de sus alegrías y sufrimientos. Si el autor de novelas históricas logra inventar tales hombres y destinos, en que se manifiesten directamente los principales contenidos, problemas, corrientes, etc., sociales y humanos de una determinada época, podrá representar la his-

toria desde "abajo", desde la vida del pueblo. Y las grandes figuras históricas descritas por los clásicos tienen que cumplir con la función de resumir en una etapa superior del tipismo histórico y de generalizar poéticamente todos estos problemas y corrientes, después de habérselos presentado en forma concreta y directamente viva para nosotros. Con esto se supera ese anquilosamiento en la mera inmediatez de la vida popular; en la mera espontaneidad de los movimientos populares, del que hemos presentado como ejemplo típico las novelas históricas de Erckmann-Chatrian. A esto se debe que las grandes figuras históricas sean entre los clásicos, según analizamos ya, meras figuras secundarias desde el punto de vista de la composición; pero en cuanto tales figuras secundarias son imprescindibles para llevar la imagen del mundo histórico a su perfección.

Es decir que, en cuanto a la popularidad, pueden presentarse aquí dos peligros a la novela histórica. Hemos tratado ya con cierto detenimiento el primero, el de que los destinos privados, presentados quizá psicológica y humanamente con vida, no guardan un nexo orgánico con los problemas históricos de la vida popular, con los esenciales contenidos histórico-sociales del periodo descrito, en suma, de que siguen siendo destinos particulares (aunque en ocasiones muestren un cierto tipismo social), con lo que la historia se rebaja a la función de un mero trasfondo, de una escenografía decorativa.

Para la novela histórica del humanismo antifascista, el peligro es justamente opuesto. Los más importantes representantes de esta orientación elaboran su materia desde un comienzo en un considerable nivel de abstracción. De acuerdo con su ideología, eligen como héroes a protagonistas históricos capaces de personificar afectiva e intelectualmente las grandes ideas y los grandes ideales por los que estos escritores luchan. Pero con esto se pierde la inmediatez de la vivencia histórica, o existe al menos el peligro de que se pierda. Pues las figuras sobresalientes de la historia son importantes justamente porque elevan a una altura intelectual todos los problemas que en la vida misma se presentan diseminados, en forma puramente individual, en manifestaciones puramente privadas; en otras palabras, estas figuras generalizan los problemas de la vida.

Volvemos a insistir en que nos encontramos aquí con un importante rasgo positivo de la novela histórica del humanismo antifascista; representa un paso hacia la liquidación de esa ruptura en las relaciones entre pasado y presente, ruptura que aun

los más señalados autores de novelas históricas del periodo anterior habían sufrido. Con todo, la relación efectuada es *demasiado directa, demasiado intelectual, demasiado general*.

Hemos hablado ya del peligro de la generalización intelectual (la lucha de razón e irracionalismo como contenido de la historia), y mostrado que con ello se palia el carácter histórico específico y concreto. Y ahora tendremos que señalar otro peligro, estrechamente vinculado al anterior. A saber, que la vivencia inmediata de la historia es elevada a una forma demasiado intelectual, o mejor dicho: que el camino que va de la vivencia inmediata de la historia a la generalización y al resumen de esta experiencia es demasiado corto y, por lo tanto, demasiado abstracto. Es tan corto y abstracto porque el proceso entero se desarrolla en *un solo hombre*, en el propio protagonista histórico, en el representante de los ideales humanistas. Con esto, la vivencia inmediata no puede ejercer su influencia con la amplitud y variedad que podrían tener las figuras cuya función no consiste en elevar esas vivencias al más alto nivel histórico posible de la abstracción; y además existe sólo un camino que lleve de la experiencia a la generalización, a saber, el que se encuentra en el alma de un ser humano, y este camino es necesariamente más angosto, recto y simplificado que la reunión de diversos y divergentes caminos procedentes de las vivencias de figuras diferentes social y humanamente en una sola figura, precisamente la del protagonista histórico (que por ello se presenta en los clásicos siempre como figura secundaria). A esto se añade que la elaboración generalizadora de la propia vivencia por fuerza presenta un carácter de abstracción, mientras que la "respuesta" que da el protagonista histórico de las novelas históricas clásicas a las "preguntas" de quienes viven los problemas en forma inmediata de ninguna manera necesita ser una respuesta en un sentido lógico ni estar conectada directamente con sus vivencias. Basta con que la síntesis, la reunión de esas cuestiones que surgen a partir de las experiencias de quienes actúan directamente, responda en un sentido histórico y de contenido. La mayor libertad de movimiento que se produce de este modo para el poeta es evidente, así como su posibilidad de plasmar una mayor riqueza y complejidad de la vida en todas sus interacciones.

Atengámonos nuevamente a *La guerra y la paz* de Tolstói. Los diferentes personajes reaccionaron de las maneras más diversas a la irrupción del ejército francés en Rusia, pero siempre

su reacción fue humana e inmediata, expresándose el cambio de su vida debido a esta guerra en todos sus nuevos sentimientos y experiencias. Ninguno de esos personajes, se llame Andrei Bolkonski o Rostov o Denissov, etc., está obligado, por la composición, a dar a sus vivencias un diferente nivel de generalización del que corresponde a su estado de ánimo momentáneo. Aun en conversaciones como la de Bolkonski y Bezújov en la víspera de la batalla de Borodino los comentarios de Bolkonski no son más que generalizaciones de sus humores subjetivos. Su función es sólo aportar un poco de colorido en el cuadro total, no soportar el peso del sentido íntegro.

Cuando en Heinrich Mann, en cambio, el joven rey de Navarra se entera del envenenamiento de su madre por obra de Catalina de Médicis, tiene que reaccionar inmediatamente como jefe de los hugonotes y enfrentarse a la astuta reina como un contrincante de diplomático comportamiento. Sus expresiones, tanto de sentimientos como de ideas, constituyen el eje central de la novela. El desarrollo entero se hace patente en su alma. El resto no es más que material ilustrativo complementario. Es obvio que con esto por un lado el personaje esté sobrecargado (pues en cada etapa se le exigen poéticamente reacciones históricamente adecuadas que es casi imposible que pueda satisfacer), y por el otro el camino de por sí demasiado estrecho y corto entre la vivencia inmediata y su generalización sintética tiene que ser abreviado aún más artificialmente. Cuando en situaciones importantes el poeta no realiza esta abreviación, cuando mantiene a la figura central durante un largo lapso fija en el nivel de la vivencia directa de los acontecimientos, por fuerza rebaja el nivel de esa figura. El sitio que ocupa en la composición obliga al lector a esperar de ella algo importante y directivo en cada una de las situaciones, y a considerar las experiencias inmediatas y sólo personales como mero vehículo hacia lo históricamente universal, y no como un fin en sí mismo. También Tolstoi resume las experiencias del pueblo ruso durante la guerra en la sola figura de Kutúzov. Este anciano carece ya de todo deseo y experiencia personales, y sin embargo no da la impresión de algo abstracto, como sucede a menudo con el Enrique IV de Heinrich Mann, a pesar de la extraordinaria fuerza con que este escritor plasma a sus personajes. No es difícil explicarse este hecho: se debe a que Kutúzov es, en la composición de la obra, sólo un personaje secundario, a que la experiencia del pueblo se ha producido a

través de las experiencias de las más diversas figuras de la obra, a que la síntesis poética generalizadora descansa por ello en una muy amplia base, que tiene por portador principal a un personaje cuya posición en la estructura y cuya caracterización psicológica han sido enfocadas de acuerdo con esta función sintetizadora. O sea que los hombres de “abajo” viven la historia de manera más inmediata, en parte como personas activas, en parte como personas pasivas. “Arriba” esta vivencia empalidece hasta cierto grado y se hace abstracta, recibe matices ajenos a la vida y en ocasiones incluso llega a salirse del marco histórico. Justamente debido a que Kutúzov es una figura secundaria puede crearse la base para su profundo y auténtico papel artístico e histórico de mediador entre “abajo” y “arriba”, entre la inmediatez de la reacción a los acontecimientos y la máxima conciencia posible en estas circunstancias determinadas.

El tipo de plasmación de la historia que hemos criticado en estas páginas está vinculado a las tradiciones aún no enteramente superadas de la cosmovisión de un periodo político-social superado. El destino popular todavía no se siente como el verdadero destino concreto del pueblo, sino como un destino histórico abstracto en que el pueblo desempeña un papel más o menos casual. La irregularidad del desarrollo, su marcha tan llena de contradicciones, se manifiesta en que el factor que sirve de verdadero móvil para la superación de este alejamiento respecto del pueblo —a saber, la ardiente y apasionada participación en el destino del pueblo alemán en el momento presente—, a veces incluso llega a aumentar más todavía la casualidad en la plasmación de este distanciamiento. Al convertirse el pasado en un *material ilustrativo para los problemas del presente*, los destinos específicamente históricos que suelen plasmarse en estas novelas pierden su semblante propio, su significación personal. Y no obstante esta continua irregularidad en el desarrollo, el camino evidentemente conduce hacia una superación de este distanciamiento.

Una vez dicho lo anterior, consideremos por un momento la evolución de Lion Feuchtwanger. Sus primeras novelas históricas (*Jud Süß* y *La duquesa fea*) responden todavía, en lo esencial, a la teoría que, según vimos, elaboró el propio Feuchtwanger acerca de la novela histórica. En ambas obras la historia no pasa de ser un disfraz decorativo para problemas psíquicos específicamente modernos. El destino del Tirol en las luchas por el poder llevadas a cabo por los Luxemburgos,



los Habsburgos y los Wittelsbacher tiene muy poco que ver con la tragedia amorosa individual de Margarete Maultasch. La tragedia de la mujer de altas dotes, pero fea, que constituye lo interesante de esta novela en el aspecto humano (pues en las intrigas políticas por el poder es bien poco lo que puede despertar el interés histórico y humano en el lector de nuestros días), sin duda se halla hábilmente entretejida en la fábula de las intrigas políticas, pero en cuanto a lo humano difícilmente existe una conexión entre ambas. El caso es muy parecido en el *Jud Süß*. También en esta novela el tema principal es un conflicto psíquico específicamente moderno, una colisión ideológica. El mismo Feuchtwanger se refiere en los siguientes términos al tema de su novela: "Hace ya algunos años me interesaba mostrar la senda de un hombre que llevara de la actividad a la pasividad, de la acción a la contemplación, de la mentalidad europea a la india. Era lógico tomar para la plasmación de esta idea a un hombre de la historia contemporánea: ese hombre fue Walther Rathenau. Intenté hacerlo: pero fracasé. Situé este mismo tema dos siglos atrás y traté de presentar el camino del judío Süß Oppenheimer: me acerqué a mi objetivo."

Resulta sumamente instructivo el analizar un error de esta naturaleza cometido por un escritor de talento. Feuchtwanger afirma que fracasó con el tema Rathenau y piensa que la realización de su intento con la figura del judío de Württemberg demuestra la adecuación de la temática histórica para este tipo de cristalizaciones de colisiones abstractas e intelectuales. A nosotros nos parece que el fracaso de Feuchtwanger con el tema de Rathenau no se debe a razones de proximidad temporal o a lo desfavorable de la materia de actualidad, sino a que la colisión que quiere presentar no guarda prácticamente ninguna relación con la tragedia interior de Rathenau. El familiar personaje y las conocidas circunstancias de su vida se han opuesto por ello con vigor y éxito a esta "introyección" por parte del poeta. Ciertamente que en la tragedia de Walther Rathenau tiene su importancia el hecho de que fuese judío, y cierto también que existió en Rathenau una cierta escisión entre la actividad y la contemplación. Pero la verdadera tragedia de Rathenau es la propia tragedia de la burguesía liberal de Alemania que, debido a la indigna situación política y cultural de la burguesía económicamente dominante durante el régimen del emperador Guillermo, demostró su incapacidad para encontrar la tran-

sición hacia una orientación democrático-republicana en su evolución después de que la caída de los Hohenzollern y la política de la socialdemocracia alemana había puesto en sus manos el poder del Estado. Es obvio que la abstracción episódica de actividad y contemplación no podía imponerse al lado de este inmenso y poderoso material.

La intención de Feuchtwanger se logró en el *Jud Süß*. Pudo lograrse gracias a que el autor tenía plena libertad de hacer lo que se le antojara con esta figura histórica tan alejada del presente. Sin embargo, en relación con la fábula total la intención de Feuchtwanger no se logró ni podía lograrse. Consistía en seguir la evolución del judío Süß de la acción a la contemplación. La acción: esto es, la terrible explotación de Württemberg con el auxilio de la rama secundaria de la dinastía, que había alcanzado el poder. Y cuando se produce el viraje y el héroe de Feuchtwanger inicia el recorrido por la senda "india", a la luz de lo anterior todo lo precedente no parece haber sido más que una cadena de equivocaciones, como algo episódico y secundario. Y con ello surge una perspectiva grotesca y distorsionada, pues el destino de todo un país, el destino de millones de personas se convierte en una escenografía indiferente para la transformación espiritual de un usurero judío, y los fuegos artificiales de un misticismo cabalístico y de una muerte de mártir que Süß está dispuesto a sufrir cuando se somete al espíritu de ese misticismo, todo ello ha de ser el final de un desarrollo en que hemos visto —aunque sólo fuese en el trasfondo— el continuo sufrimiento y la opresión de todo un pueblo.

El destino humano aquí representado es por lo tanto, frente a los acontecimientos históricos, todavía tan excéntrico como lo había sido por ejemplo con Flaubert. El talento literario de Feuchtwanger, que busca apasionadamente una concreción histórica y humana, se revela en que plasma el problema de la acción y de la inactividad en un tipo humano para el que ha sido un problema real, suscitado por sus condiciones de vida reales: a saber, en el financiero y usurero judío del siglo xvii que acaba de salir del *ghetto*. Aquí, hasta la existencia simultánea e inmediata de las manipulaciones chantajistas sin escrúpulo alguno y del misticismo religioso concuerdan histórica y socialmente con la verdad. Y por eso la figura del protagonista es enteramente fidedigna tanto psicológica como históricamente, si nos atenemos exclusivamente a ella.

La desviación de la verdad histórica interna y, con ello, de la verdad poética más profunda de la novela histórica se encuentra por una parte en la desproporción —ya señalada por nosotros— entre la acción y la transformación de ésta que se había propuesto Feuchtwanger. El elaborador literario de la historia no puede, en efecto, manejar a su antojo la materia histórica. Los acontecimientos y los destinos tienen su peso objetivo natural, su proporción objetiva natural. Si el escritor logra inventar una fábula que reproduzca correctamente estas relaciones de peso, estas proporciones, crea junto con la verdad histórica también la verdad humana y poética. Si su fábula, en cambio, ha sido planeada de tal modo que distorsiona estas proporciones, lo único que logra es distorsionar igualmente la imagen literaria. Resulta ofensivo que el sufrimiento de todo un pueblo a lo largo de decenios se presente como “motivo” para la conversión espiritual de un solo hombre de una importancia que no llega a ser fundamental.

Por otra parte, la proporción, y con ella también la verdad poética, se lastima cuando Feuchtwanger circunda esta conversión de su héroe con el “eterno” y “supratemporal” halo de la solución de un destino humano general. La conversión al misticismo cabalístico es social y psicológicamente muy comprensible en un judío del siglo xvii, y Feuchtwanger la presenta con una psicología fina y matizada. Pero la filosofía que le sirve de base, como si el usurero converso se hubiese elevado ya totalmente por encima de la inconstancia europea en la actividad práctica para sumirse por completo en las profundidades de la contemplación oriental en que la engañosa apariencia de la acción y de la historia se disuelve en la nada, de hecho no es más que la voz de un periodo pasado de la literatura. Schopenhauer había descubierto para Alemania que la filosofía de la India constituía el medio adecuado para superar la “superficial” idea de Hegel acerca del progreso humano. Desde entonces, en la *intelligentsia* alemana —y en la de otras naciones también— esta teoría se repite filosóficamente y se plasma poéticamente en toda una gama de variantes.

Y si los representantes literarios de la decadencia no perciben que aquí se configuró la ideología de su huida de la historia, de una historia cuya marcha capitalista y reaccionaria ellos no desean compartir, siendo conscientes de ello, pero en cuya superación revolucionaria temen tomar parte, ello no deja de ser comprensible. Pero resulta contradictoria y molesta en la

composición cuando se presenta en un escritor y combatiente progresista del rango de Feuchtwanger. Pues para un autor decadente que sólo persiguiese metas decorativas y psicológicas, en el tema del *Jud Süß* todo lo que precede a la conversión realmente no habría sido más que motivo. Un escritor de esta especie habría expuesto todo esto en una forma abreviada y decorativa, y no como Feuchtwanger con un afán por alcanzar un verdadero realismo. La plasmación habría podido ser entonces mucho más uniforme, pero la importancia literaria de Feuchtwanger se revela justamente en que es arrebatado profundamente, tanto en lo literario como en lo humano, por el "motivo", por el destino del pueblo de Württemberg, y en que lo presenta con vigorosas pinceladas realistas, desenmascarando con ello nada menos que la excentricidad del propio final de su novela. Feuchtwanger es un humanista demasiado honesto y un escritor realista demasiado convencido como para poder adueñarse adecuadamente de este tema.

Por eso resultó tan imprescindible necesario el paso que dio Feuchtwanger en sus novelas sobre Flavio Josefo. Hemos señalado ya que el tema general de estas novelas, la oposición entre nacionalismo e internacionalismo, surge verdaderamente de la materia histórica misma. Ya por este mero hecho se producen aquí proporciones bien diferentes y mucho más correctas entre las ideas de un humanismo general y los acontecimientos y personajes históricos plasmados por Feuchtwanger. La gran colisión no es sencillamente transferida hacia la historia pasada, sino que más bien es elaborada a partir de ésta. Esto significa un extraordinario paso hacia adelante en el camino que ha de llevar a una auténtica novela histórica; y significa a la vez una notable agudización de la contradicción entre la teoría de la novela histórica, tal como la expresó Feuchtwanger, y su propia práctica poética.

En este contexto tiene para nosotros una especial importancia la cuestión de la configuración de los destinos populares. En este nexo, no solamente *La guerra judía* significa un excepcional progreso en comparación a las primeras novelas de Feuchtwanger, sino también *Los hijos* en comparación con *La guerra judía*. En aquélla se plasma la tragedia dramática propiamente dicha del pueblo judío, la destrucción de Jerusalén, el aniquilamiento del Estado judío. Pero este poderoso drama de todo un pueblo se desarrolla prácticamente sólo "arriba": lo más importante y lo elaborado con máxima plasticidad no es el

destino popular, sino las reflexiones de grandes personalidades en torno de este destino. En el pleno sentido de la palabra es el pueblo mismo aquí un mero objeto de la acción que se desenvuelve “arriba”, es el mero objeto de la más refinada dialéctica intelectual con que se sopesa su sino desde los más diversos puntos de vista.

Esta idea de la vida popular se revela con máxima claridad en el hecho de que Feuchtwanger, que caracteriza con una tan extraordinaria finura intelectual y humana a los más diversos tipos de la *intelligentsia* judía, griega y romana, ve en los representantes radicales de la oposición nacional de los judíos una mera horda de fanáticos salvajes que se desgarran unos a otros. Debido a esta idea, la imagen de la heroica resistencia del pueblo judío se convierte en un caos intelectual y en algo sólo decorativo en cuanto a la composición. El pueblo combatiente carece de una fisonomía político-social definida que se presente con nitidez a nuestra mirada y se vaya desarrollando: alternan las refinadas intrigas y maniobras “arriba” con los caóticos estallidos “abajo”, sin que sea posible descubrir un nexo claro y concreto entre ambos.

Esta falla en la exposición histórica de Feuchtwanger se debe a los vestigios aún no superados de la ideología liberal. A esta ideología debe Feuchtwanger su exagerada veneración por la “política real”, por las refinadas intrigas diplomáticas, por el inteligente compromiso. En el *Jud Süß* dice el rabino Jonathan Eybeschütz: “Poca cosa es ser mártir; es mucho más difícil presentarse con ambigüedad para defender la idea.” Y son numerosos los pasajes en que se manifiestan pensamientos semejantes, tanto en las primeras novelas sobre Flavio Josefo como inclusive en la segunda parte. Estas teorías, esta concepción de la realidad, guardan una estrecha relación, según vimos ya, con la posición aislada del intelectual progresista en las grandes luchas de clase del periodo capitalista tardío; esta situación de aislamiento la van superando poco a poco los mejores de entre los intelectuales, y por lo tanto también Feuchtwanger, con el auxilio de la experiencia que representa el frente popular.

Sin embargo, las huellas ideológicas siguen surtiendo su efecto aún largo tiempo después. Y a consecuencia de ellas se exagera muchísimo la significación de las decisiones particulares de los individuos. Se produce así por un lado un sentimiento de responsabilidad tenso y que a veces raya en el misticismo, y por el otro una predilección no menos exagerada por la justifica-

ción psicológica de los compromisos liberales. Y ambos hechos tienen su raíz en que el intelectual aislado, si es honesto, sólo puede alcanzar un relativismo abiertamente reconocido; el absolutizar su postura individual equivale para él tanto como ser estrecho de miras.

El rival de Flavio Josefo, Justo de Tiberíades, expresa en la segunda novela claramente este punto de vista, con gran franqueza y verdad psicológica: "Para que una verdad se sostenga, tiene que estar aleada con una mentira... La verdad pura y absoluta es insoportable, nadie la posee, y además no hay por qué querer alcanzarla, pues es inhumana, no es digna de conocerse. Pero cada quien tiene su propia verdad y sabe exactamente cuál es su verdad... Y cuando se desvía sólo en un ápice de esta su verdad individual, lo siente y sabe que ha cometido un pecado." Este Justo de Tiberíades critica siempre al héroe Flavio Josefo con causticidad. En cuanto a los actos de Josefo, su crítica se dirige contra el hecho de que en éste la línea del "inteligente compromiso" no se ha convertido en una ética consciente y responsable, de que Josefo vacila continuamente entre actos espontáneos que en el levantamiento judío llevaron a su adhesión a la extrema derecha, y compromisos con frecuencia egoístas.

El contraste entre ambos se transmite asimismo a la producción de Josefo. En el segundo tomo aparece su libro, en que trata del levantamiento judío como una cuestión puramente ideológica nacional del contraste entre Roma y Judea, entre Júpiter y Yahvé. Justo, en cambio, escribe un libro repleto de "números" y de "estadísticas".

En este punto se revela una transformación y una evolución considerables en el propio autor. El segundo volumen ya había sido redactado antes de que Hitler ocupase el poder, mas todo lo que hasta ese momento había quedado terminado fue destruido por los fascistas, y Feuchtwanger tuvo que escribir este libro de nuevo; al emprender la segunda versión, según relata él mismo, el material había aumentado considerablemente, con lo que se vio obligado a escribir una tercera novela sobre Josefo, hasta ahora inédita. Resulta muy interesante y de máxima importancia para la evolución de la novela histórica antifascista el hecho de que esa ampliación del material se produjese en buena medida porque Feuchtwanger dedicó un espacio mucho mayor que en el primer volumen a la descripción del pueblo, a su situación económica y a los problemas ideológicos consiguientes.

Este cambio se muestra claramente en la propia novela y lo encontramos programáticamente explicitado. A saber, en la forma de las discusiones sobre la obra que escribió Flavio Josefo acerca de la guerra judía, cuyo espíritu general en cuanto a la concepción de la historia se cubre casi totalmente con la concepción del primer volumen de Feuchtwanger. Durante una de estas discusiones en casa del senador romano Marulo, Juan de Gischala, ex dirigente del ala plebeya extrema del levantamiento judío y actualmente esclavo de este senador, le dice algunas duras verdades sobre su libro al famoso escritor: “Al iniciarse la guerra, yo mismo no conocía mejor que vos [Josefo] sus causas; quizá no las quise conocer mejor... En esa ocasión no se trataba de Yahvé ni de Júpiter, sino de los precios del vino, del aceite, del trigo y de los higos. Si vuestra aristocracia sacerdotal —se dirigió en amable tono didáctico a Josefo— no hubiese gravado con tan infames impuestos nuestros pobres productos y si vuestro gobierno en Roma —ahora se dirigió con la misma amable objetividad a Marulo— no nos hubiese obligado a pagar aranceles y tributos tan ignominiosos, sin duda que Júpiter y Yahvé se hubiesen llevado bien todavía por largos años... Permitidme que, como campesino pobre que soy, os diga lo siguiente: vuestro libro quizá sea una obra de arte, pero una vez leído no se sabe ni pizca más que antes acerca del porqué de la guerra. Pues por desgracia dejasteis de poner lo más importante.” Josefo no encuentra respuesta a esta crítica. Pero no deja de ser significativo que el senador Marulo diga durante la conversación: “Roma no se desintegrará por motivos del espíritu griego o del judío o por los bárbaros, sino por el fracaso de su agricultura.”

La gran importancia que tienen estos comentarios para el viraje en la creación de Feuchtwanger se manifiesta en la última parte del segundo volumen, en que se exponen las diferenciaciones dentro del pueblo judío después de la derrota sobre los rebeldes nacionales y, en relación a ella, los inicios del cristianismo. No cabe la menor duda de que Feuchtwanger ha superado aquí con mucho el primer tomo en cuanto a concreción en los nexos entre “arriba” y “abajo”, en cuanto al establecimiento de vínculos entre los problemas vitales del pueblo y los movimientos ideológicos de la época.

Mas precisamente por ser tan evidente esta evolución resulta necesario determinar con toda precisión su etapa actual, los límites de esta etapa. Quien haya leído atentamente las expli-

caciones de Juan de Gischala de seguro habrá notado que en efecto se buscan aquí las reales causas económicas y sociales de la guerra judía, pero de un modo aún demasiado simplificado, demasiado abstracto, demasiado directo y "economista". Jamás será posible, ni siquiera en una obra científica, por no hablar ya de una creación poética, vincular los aranceles y los impuestos *directamente* con los complejos problemas ideológicos de una época; no se puede reducir a esto el contenido de una lucha nacional de liberación. El científico debe investigar de manera concreta los diversos efectos concretos de la situación económica de las clases y de las alteraciones que se producen en ella, debe descubrir los más variados y complicados eslabones intermedios para poder hacer comprensibles verdaderamente los problemas ideológicos de una época pasada.

El autor de novelas históricas debe seguir un camino diferente. Puede descubrir y plasmar literariamente estas mediaciones si es capaz de ver y de configurar problemas existenciales concretos de hombres concretos dentro de los problemas económicos. Cuando Marx dice que las categorías económicas son "formas de existencia, determinaciones existenciales", no solamente ha expresado con ello filosóficamente el carácter material de las categorías económicas, sino que también ha mostrado cómo y a partir de dónde es posible plasmar literariamente el determinismo de la vida humana por parte de la economía: afirma que en las categorías económicas no se deben ver abstracciones fetichistas (como lo hace la economía vulgar de la burguesía, del menchevismo y de la sociología vulgar), sino las formas existenciales inmediatas de la vida humana, las formas en que se produce el metabolismo de cada individuo con la naturaleza y con la sociedad.

Para observar lo anterior con concreción literaria en la realidad no se requiere ser marxista. Defoe o Fielding, Scott o Cooper, Balzac o Tolstoi han captado en la mayoría de los casos con extraordinaria justeza y profundidad este aspecto vital de la economía. Y gracias a la configuración del fundamento existencial les fue posible crear imágenes de la sociedad extraordinariamente justas y profundas, aun en los casos en que los razonamientos económicos realizados *in mente* por los diversos escritores hubiesen sido completamente erróneos. En Balzac o en Tolstoi, por ejemplo, el error no pasaba de ser, por así decirlo, el error privado de las ideas del escritor, un comentario de contenido equivocado a una imagen de la vida en que se



plasmó de acuerdo con la verdad objetiva la auténtica acción recíproca entre la vida económica y la vida moral y espiritual del hombre.

Para ello precisamente es imprescindible el vínculo más estrecho del escritor con la vida del pueblo en sus más diversas ramificaciones, con la vida auténtica de todas las clases de la sociedad. El que luego se eleven las observaciones correctas de tales acciones recíprocas a teorías falsas no implica una supresión de la verdad poética de la obra de arte. Sin embargo, es difícil bajar de las verdades abstractas de la economía, aun si han sido captadas correctamente, a los problemas concretos de la vida popular.

Y esto es por ahora todavía la situación de Feuchtwanger. Cuando se discute con él sobre esta cuestión, lo que importa no es tanto la corrección o falsedad científica de ciertas ideas particulares que él defiende, sino el método con que se enfrenta a los hechos mismos. Pues debido a que para Feuchtwanger las categorías económicas son por ahora todavía meros conceptos abstractos y considerados como fetiches, y no formas vitales concretas ni fundamentos vitales concretos de los hombres verdaderos, surgen dos dificultades para su elaboración creadora, que en sus últimas obras se inclina con energía creciente hacia la exposición de la auténtica vida del pueblo.

En primer lugar, según hemos visto, no es posible plasmar con veracidad los destinos concretos de los individuos que forman el pueblo sobre la base de tales categorías abstractas. Esta imposibilidad tiene en Feuchtwanger por efecto el que de momento la discusión del determinismo económico de la vida se manifiesta menos en la vida, en la vida plasmada de sus figuras, que en las reflexiones *sobre* esta vida. Con ello, la narración se desplaza nuevamente hacia "arriba". Vuelve a ser decisiva la cuestión de cuáles son las ideas e imágenes que tienen las personas de "arriba" acerca de las corrientes histórico-sociales de la vida del pueblo. Lo que realmente sucede "abajo" tiene poca importancia por sí mismo, en cuanto fuerza motriz real de la acción; más bien sirve de contenido a las reflexiones que colman la vida del estrato intelectual de "arriba".

En segundo lugar, estas categorías abstractas, tomadas a manera de fetiches, presentan necesariamente un carácter fatalista, y un escritor de auténtica sensibilidad, que vive profundamente la vida en todas sus ramificaciones, como lo es Feuchtwanger, de ninguna manera puede darse por satisfecho con

un fatalismo de esta especie. Pues si las categorías económicas se conciben en su concreción vital, es decir, si en cada hombre particular se manifiestan en formas diversas de acuerdo con su situación económica individual, su educación, sus tradiciones, etc., la necesidad económica se implanta bajo la forma de legalidad, de una legalidad que en medio de la maraña de casualidades individuales viene a ser, a fin de cuentas, la tendencia dominante y victoriosa de la evolución. Esta necesidad económica plasmada carece entonces de todo rasgo fatalista. (Recuérdese el tratamiento de la relación entre capitalismo y parcelas en *Los campesinos* de Balzac.) Las categorías económicas entendidas de manera abstracta, que por fuerza se tienen que colocar en una relación rígida y directa con los problemas de la vida, sólo pueden imponerse con una necesidad fatalista. Así, el escritor debe plasmar este fatalismo o negarlo —y junto con él tendría que negar el determinismo económico de la vida—; de no hacerlo, se vería obligado finalmente a trazarle un límite mecánico a ese fatalismo. Hasta ahora es éste el camino seguido por Feuchtwanger. En sus últimas novelas reconoce la necesidad de las categorías económicas, de los números y de las estadísticas, pero sólo para un cierto lapso de la vida humana, al que enfrenta después otro lapso igualmente autónomo de la vida interna, moral y humana. Este dualismo en el determinismo de la vida humana que caracteriza la actual crisis en la evolución de la obra de Feuchtwanger se encuentra expresado claramente en un himno de Flavio Josefo, en *Los hijos*:

Así nos forma nuestro destino,  
el mundo de los datos y de los números que nos rodea...  
Así también tiene su límite  
el mundo de los datos y de los números.  
Por encima de él está  
algo indescifrable, la gran razón,  
y su nombre es: Yahvé.

Este dualismo trae consigo además, como otro elemento, la inevitabilidad de la modernización de la historia. Pues la modernización de los personajes sólo se puede evitar si los pensamientos y los sentimientos, las imágenes y las experiencias de los hombres que actúan en la novela histórica se elaboran orgánicamente a partir de toda la concreta complejidad de las condiciones de existencia concretas. En tal caso, la aproximación

de la psicología de los personajes de nuestro tiempo se limita al "anacronismo necesario". En cambio, si se concibe el fundamento existencial como algo abstracto, la animación de las figuras sólo podrá efectuarse desde el lado psíquico, con lo que necesariamente se somete a una modernización. En efecto, falta la función controladora de los hechos concretos de la existencia, única que puede mostrarle al escritor qué tipo de afectos y pensamientos son posibles para una persona de un determinado periodo en cuanto hijo de su época. A esto se añade que las categorías económicas abstractas se prestan para borrar las diferencias específicas entre los representantes de la "misma" clase en diversos periodos. Si el escritor toma como punto de partida la existencia, hay sin duda una enorme diferencia existencial entre un comerciante del siglo XIII y otro del XVII. (Pueden observarse en Walter Scott los muy finos matices de estas diferencias.) Si, en cambio, el capital por ejemplo no es una forma existencial, sino un concepto abstracto, el capitalista o financiero romano seguramente ha de ser mucho más semejante en su psicología al actual magnate de la Bolsa de lo que realmente puede haber sido.

Todos estos aspectos problemáticos de la nueva novela histórica tienen que ver, según podemos observar aquí, con la cuestión de que la grande e importante transformación de los autores antifascistas en demócratas revolucionarios aún no ha logrado compenetrar del todo su creación artística, de que los residuos de la enajenación liberal e intelectualista respecto de los problemas concretos de la vida del pueblo todavía no han sido enteramente superados. Esta cuestión resulta fundamental para la debilidad de la concepción básica de estas novelas. La antigua novela histórica clásica fue histórica en cuanto que ofrecía una *concreta prehistoria del presente*, en cuanto que plasmaba la evolución del pueblo a través de las crisis del pasado hasta llegar al presente. También la novela histórica de los humanistas contemporáneos mantiene un estrecho vínculo con el presente, y en este sentido ha superado ya el periodo de la decadencia burguesa, e incluso se encuentra en radical oposición a ella. Pero todavía no ofrece la prehistoria concreta del presente, sino meramente un reflejo histórico de problemas actuales en la historia, es decir, una prehistoria *abstracta* de los *problemas* que ocupan la mente contemporánea. De allí lo fortuito de la temática, que aún no fue vencido por completo, y de allí que se parta de la idea, de la reflexión, del problema, y no de

la existencia. A esto se debe que la exposición rebasa con tanta frecuencia lo histórico, que se rinda a la modernización o a la generalización abstracta, que el papel concreto del destino del pueblo sea todavía muy débil si lo comparamos con la forma reflejada con que aparece en las mentes de las personas de "arriba", que son los protagonistas de estas novelas.

Esta falla central, este principal obstáculo de la etapa actual en la evolución de la novela histórica, se puede expresar en forma concentrada diciendo que el pueblo sigue siendo en ella un mero objeto y no un sujeto actuante, no un protagonista. Este rasgo de la moderna novela histórica se manifiesta quizá de la manera más patente en el modo en que Gustav Regler (que años más tarde se hizo renegado) presenta los levantamientos campesinos alemanes en su novela *Saat* ("Siembra"). En esta obra por supuesto que aparece continuamente el campesinado alemán. Y sin embargo se revela la reversión de las condiciones. El personaje central, Fritz Johst, es el que prepara y dirige el levantamiento, junto con sus colaboradores más estrechos. En cuanto propagandistas y jefes se encuentran en continuo contacto con los campesinos. Todos los sufrimientos de la vida del campesino hacen su aparición en el curso de este contacto, pero siempre como *objetos* de la propaganda revolucionaria, como *problemas* de la táctica revolucionaria. No es la propaganda ni la táctica lo que nace de la vida de los campesinos oprimidos y explotados que luchan con otras tendencias de esta vida con el fin de alcanzar la jefatura, jefatura que obtienen por expresar ellos mismos con máxima energía y claridad esta vida; por el contrario, la propaganda y la táctica se llevan hacia esta vida, se prueban en ella, y toda la vida aparece entonces como ejemplo positivo y negativo, como material ilustrativo para la corrección, la necesidad de complementación, etc., de esta propaganda y de esta táctica. Con ello, la imagen de la vida campesina del siglo XVI se restringe notablemente, al punto de deformarla: todo hace referencia a esta expresión revolucionaria central, no hay corrientes laterales, no hay complicaciones, apartamientos, etc.

En las otras novelas en que el tema central mantiene de antemano lazos mucho más estrechos con los problemas de la vida del pueblo, estos rasgos se presentan con nitidez quizá todavía mayor. En su interesante novela *Cervantes*, Bruno Frank sitúa enérgicamente en primer plano la popularidad de la figura de

su héroe. La profundidad poética de Cervantes, contrapuesta a la juguetona ligereza de Lope de Vega y de otros coetáneos, constituye uno de los principales motivos de esta novela. E incluso la línea directriz de la composición, el impresionante contraste entre la humana y luminosa figura popular de Cervantes y el sombrío personaje antirrevolucionario que es Felipe II (un contraste que, lamentablemente, casi nunca ha quedado transformado en acción humana), sirve aún más para dar énfasis a la popularidad, al nexo con el pueblo, del poeta del *Quijote*.

Ahora bien, ¿cómo ha sido plasmada poéticamente esta relación con el pueblo? ¿Qué se nos muestra del pueblo español en esta novela? ¿Qué vínculos podemos observar entre Cervantes y el pueblo? Algunos amorios episódicos y algunas amistades. El resto se narra a manera de crónica, en forma resumida, como ensayo; se ofrece justo lo que habría de ponerse en un artículo sobre Cervantes para aclarar intelectualmente los rasgos populares que se manifiestan en él. No hay un solo destino de una figura del pueblo que se presente con verdadera vida a nuestros ojos. Ni una sola vez vemos cómo un destino de esta especie tiene alguna influencia viva en Cervantes.

Pongamos un solo ejemplo. El cansado y desesperado Cervantes ha contraído matrimonio con una joven noble semicampesina a instancias de sus padres, vive descontento con ella, se aburre terriblemente y visita constantemente la taberna en que se reúnen los aldeanos. Poco a poco se diluye la desconfianza de éstos y comienzan a hablarle de sus vidas y de sus destinos. El autor narra esta escena como sigue: "Hablaban como siempre de sus negocios, con largas pausas de silencio. De la mala situación del mercado, de que en las ciudades se pagaba un huevo de gallina con cuatro maravedís, mientras que a ellos mismos no les tocaba más que un medio. No, en realidad no les quedaba nada. De la corriente de oro que se vertía sobre España no los humedecía a ellos ni la última gota. Nadie pensaba en ellos, eran objeto de risa y de desprecio. En cierto tiempo había sido distinto, en los días de sus abuelos. El campesino había sido libre, él mismo elegía a su alcalde, a él le pertenecía la tierra, y existía una justicia para él. Hoy en día, las tres cuartas parte de la Mancha eran posesión de dos nobles duques que vivían en torno del rey. Sus empleados y recaudadores exprimían a los agricultores. Quien

todavía poseía, aunque fuese nominalmente, un pequeño trozo de tierra, quedaba oprimido por los impuestos, los diezmos y los intereses. Todo esto lo escuchó Cervantes. Desde hacía tiempo que hablaban frente a él como frente a sus iguales. Posó su mirada en sus cejas cinceladas y pensó que una nobleza verdaderamente noble, un soberano de ánimo libre y franco, hubiese podido hacer de este pueblo el más maravilloso del mundo.”

Y esto es todo. La debilidad, el carácter puramente ensayístico de este pasaje, no es en modo alguno una consecuencia de la posible incapacidad literaria de su autor. Cuando éste, de acuerdo con su plan, coloca a Cervantes en relaciones humanas con otros personajes actuantes, manifiesta una considerable habilidad para dar vida convincente a sus figuras. El que presente con tanta abstracción este aspecto de la personalidad de Cervantes se debe a una intención muy definida y no al fracaso de su talento de escritor. Pero precisamente esta intención, este conformarse con una alusión ensayística abstracta al tratar justamente el lado más importante de la personalidad poética y humana de Cervantes, nos revela nuevamente que también Bruno Frank se encuentra todavía en una etapa de transición en la evolución hacia la popularidad auténtica. Tampoco él toma como punto de partida las corrientes populares con el fin de plasmar la figura humana y poética como máxima personificación de estas corrientes, sino que, a la inversa, procede a partir de la gran personalidad de Cervantes y utiliza al pueblo como mero medio ilustrativo abstracto, como escenografía.

Debido a esta concepción, los problemas de la vida popular adquieren rasgos de abstracción sociológica, de algo meramente descrito, inanimado, de algo falsamente objetivo. Y este carácter de la plasmación se expresa en la forma más pronunciada siempre que se intenta configurar grandes movimientos populares revolucionarios. Con excepción de los dirigentes aislados, que también aquí son presentados con los medios literarios acostumbrados, surge siempre y por doquiera una masa caótica y homogénea, movida por algún poder místico de la naturaleza.

Este tipo de plasmación de los grandes movimientos de masas se inicia con el naturalismo. En Zola aún aparecen como antagónicas las tradiciones del viejo legado de Balzac y Stendhal y las tendencias del nuevo sociologismo. En *Germinal* aún se percibe claramente la lucha entre ambas tendencias; en *La Débâcle* ya se reconoce la victoria del nuevo principio. Y el

desarrollo posterior, claro está, fortaleció aún más estas tendencias, e incluso les proporcionó un apoyo más fuerte gracias a toda una serie de teorías científicas y pseudocientíficas (psicología de las masas, etc.).

Los movimientos de masas adquieren con ello cierto carácter místico fetichista. Las masas ya no constan de seres humanos auténticos, vivos, con afanes vivos; la acción masiva deja de ser la continuación, la expresión intensificada de la vida popular anterior, sino que llega a ser algo independiente, un símbolo histórico. Hemos señalado ya en párrafos anteriores la debilidad de Feuchtwanger en su presentación del levantamiento nacional de los judíos. Pero inclusive en el *Henri IV* de Heinrich Mann son varios los pasajes en la plasmación de la noche de San Bartolomé en que se manifiestan rasgos similares. Heinrich Mann elabora la parte de la noche de San Bartolomé que se refiere directamente a sus protagonistas y a su medio ambiente, y lo hace con extraordinario vigor poético. Mas todo ello se desenvuelve "arriba", en la corte. El pueblo parisiense, confundido por la demagogia de los partidarios del duque de Guisa, no pasa de ser tampoco en él una bestia mística y salvaje indiferenciada. Hace falta leer los pasajes correspondientes en Prosper Mérimée para ver de qué manera tan diferente ha disuelto el viejo poeta los movimientos de masas en actos y destinos humanos. Y conste que, según hemos visto, el propio Mérimée no se halla ya a la altura de los representantes clásicos de la novela histórica. Sus descripciones de la noche de San Bartolomé no alcanzan en ningún momento la elevación de un Manzoni cuando plasma la rebelión de hambre en Milán, o la de un Walter Scott cuando nos presenta el levantamiento de Edimburgo (en *The Heart of Midlothian*).

Así, en los escritores modernos sólo se producen cuadros simbolistas. Ya que tales novelas se proyectan como biografías de determinados grandes personajes, agrupándose todos los acontecimientos a partir del desarrollo psicológico de aquéllos, no es de extrañar que también adquiera un carácter místico-caótico el momento en que aparece sobre el escenario el pueblo en la realidad, y no sólo como objeto de las reflexiones del protagonista. Y mientras el espíritu de la democracia y de la popularidad no se fortalezca en los escritores a tal grado de que puedan concebir los levantamientos populares como continuación e intensificación necesaria de la vida normal del pueblo, mientras no sean capaces de elaborar estos momentos culmi-

nantes a partir de la vida cotidiana del pueblo, plasmando los destinos en que esa intensificación se concentra y se simboliza, seguirá siendo imposible eliminar esta especie de simbolismo fetichista.

Es necesario señalar una y otra vez la falsamente objetiva descripción de la vida popular, la descripción digamos sociográfica, como causa de este fracaso en autores importantes. Los diversos representantes del pueblo subyugado y explotado no son tanto figuras independientes como más bien ejemplares de un género determinado sociográficamente; su vida exterior tanto como su vida interior no es tanto un movimiento surgido dentro de ellos mismos como una consecuencia deductiva de principios sociológicos generales: se presentan en la forma en que un ejemplar de este género *debería* pensar, sentir, etc., bajo tales o cuales circunstancias. Pero desde el punto de vista de la auténtica prehistoria de los movimientos populares lo que importa es precisamente la forma contradictoria, complicada y muy individualizada en que los oprimidos *realmente* piensan y sienten respecto de su situación. Sólo por este camino podrá plasmarse con verdad poética e histórica el despertar revolucionario de las fuerzas populares enterradas.

Aquí se manifiesta la superación todavía incompleta de las ideologías políticas y estéticas del periodo imperialista; se revela la realización aún muy incompleta del espíritu democrático-popular en la literatura. Y esta debilidad central tiene amplias consecuencias para todo el estilo de composición. La verdadera grandeza histórica de un tema depende justamente de la grandeza interior que poseen los movimientos populares plasmados en él. A partir de este punto central, los representantes clásicos de la novela histórica pudieron crear con medios sumamente sencillos y sobrios una impresión de auténtica grandeza llana. Si está ausente esta magnificencia central del tema o si el escritor no es capaz de elevar a las máximas alturas sus medios de exposición, surge la necesidad de aplicar los sucedáneos acerca de cuya ambigüedad hemos hablado ya al tratar de Flaubert y Conrad Ferdinand Meyer.

Destaquemos aquí sólo un aspecto: la configuración de los rasgos brutales y crueles de los tiempos pasados. Hay que observar, desafortunadamente, que son muy pocos los escritores contemporáneos que se han liberado de las falsas tendencias de la novela burguesa tardía. Gozan con la descripción de crueles ejecuciones y torturas, etc., y no ven que el lector, más aún



cuando se trata de una novela histórica, se “acostumbra” con suma rapidez a tales brutalidades, considerando pronto que son rasgos típicos y necesarios de la época descrita, con lo que esa descripción no tarda en perder todo posible efecto, incluso en cuanto propaganda contra la inhumanidad de las clases dominantes de otros tiempos. El arrebatador efecto de los viejos representantes de la novela histórica consistía precisamente en que situaban en el centro de su narración las colisiones humanas que resultaban de la inhumanidad de las antiguas clases dominantes. En este tipo de narraciones ni siquiera se requería siempre la efectiva realización de la cruel ley para convertir en el lector la atrocidad de esta ley en un profundo sentimiento de compasión con las víctimas. Señalemos aquí solamente el destino de Effie Deans en *The Heart of Midlothian* de Scott. Claro está que también los escritores antiguos describieron ejecuciones, etc., pero en primer lugar lo hicieron con muy poca frecuencia, y en segundo lugar se empeñaron en acentuar las condiciones y consecuencias humanas, el carácter humano, y no el brutal-descriptivo, de esas ejecuciones, de la ejecución en cuanto tal. La no superación de tales tendencias a la atrocidad, así como la inclinación aún presente por lo meramente exótico revelan en lo artístico el punto preciso en que todavía se encuentra hoy la novela histórica en el proceso de superación del nocivo legado del desarrollo ideológico capitalista tardío.

### III. *La forma biográfica y sus problemas*

Los productos más importantes de la novela histórica de los últimos años revelan una clara tendencia a la *biografía*. Esta tendencia en numerosos casos se remonta seguramente a la moda ahora dominante de los escritos histórico-biográficos. Pero en los casos de verdadera significación esta literatura no es más que un punto de contacto puramente formal. La popularidad de la forma biográfica en la novela histórica moderna se debe más bien a que sus principales representantes desean enfrentar al presente con grandes figuras ejemplares del ideal humanista como modelos, como precursores vivos y resucitados de las grandes luchas actuales. Y con base en la concepción, ya ampliamente analizada por nosotros, del nexo entre los protagonistas históricos y el pueblo se desprende necesariamente la biografía como forma específica de la novela histórica moderna. Si la gran figura del pasado es realmente el único portador de la magna idea histórica, si en la novela histórica se presenta efec-

tivamente la prehistoria de las ideas por las que hoy se lucha, resulta muy comprensible que los escritores crean encontrar en la evolución de los personajes históricos que en el pasado representaron y personificaron estas ideas la auténtica génesis histórica de estas ideas y, junto con ella, la génesis de estos problemas del presente.

Ciertos críticos teóricamente precipitados y demasiado “sensibles” suelen fundar inmediatamente una nueva estética en cuanto surge un nuevo estilo en la literatura. Esto es, los nuevos fenómenos literarios se elevan de manera inmediata y sin criterio alguno a piedras de toque de la literatura en general. Esto lo hemos observado en diversas ocasiones desde el naturalismo hasta el expresionismo, y somos ahora felices dueños de todo un museo de tales criterios estéticos abortados y conservados en alcohol. Los hechos, en cambio, muestran que por regla general las pocas obras que sobrevivieron a las modas literarias de nuestra época siguen vivas a *pasar* de tales criterios. Esto debería hacernos precavidos y movernos a remontar las milenarias experiencias artísticas de la humanidad. Y para una similar precaución en cuanto a la actual moda de la biografía no nos faltan razones. La misión de la estética y de la crítica en el caso de una práctica tan generalizada de esta especie, como la representa hoy la forma biográfica en la novela histórica, se limita a investigar sin prejuicios las posibilidades y las restricciones de la forma biográfica de la novela histórica en cuanto problema. Una canonización artística de la práctica actual no podría servirle ni a la teoría ni a la práctica. Si extraemos los criterios estéticos de una corriente exclusivamente de las obras de esta corriente, dejan de ser criterios. Y una estética que no se atreva a enfrentarse al problema de los criterios, al problema de la corrección de una corriente o de un género, queda automáticamente disuelta en cuanto estética.

Consideremos, pues, con una mayor amplitud la práctica literaria e investiguemos cómo los grandes escritores del pasado se plantearon el problema de la biografía, y en qué grado aplicaron en su arte el método biográfico. La práctica goetheana constituye quizá el caso más ilustrativo. Especialmente porque Goethe elaboró determinados problemas de su propia vida en forma inequívocamente biográfica y también en forma novelesca. *Poesía y verdad* contiene el material tanto de *Las cuitas del joven Werther* como de *Los años de aprendizaje de Wilhelm*

*Meister*. Si seguimos aquí el camino de la creación de las obras elaboradas artísticamente, veremos que en Goethe este camino de la plasmación coincide con un alejamiento de lo biográfico. Desde que poseemos la primera versión del *Wilhelm Meister* sabemos con toda evidencia que ésta todavía estaba mucho más ligada a los momentos biográficos de la vida de Goethe que la versión definitiva.

No es difícil entender los motivos de este alejamiento. Aun la biografía de la vida más consciente, de la vida *dirigida* según un plan, se halla repleta de casualidades imposibles de elaborar. Ciertos rasgos aparecen como consecuencia de una causa inadecuada para ser plasmada poéticamente. Para convertirlos poéticamente en aquello que realmente fueron para el autor, se requiere la invención de una causa enteramente nueva. Las colisiones dramáticas no siempre se desenvuelven exteriormente en una forma que corresponde a su significación interior; a veces las colisiones de alcance en sí insignificante producen consecuencias trágicas, y en otras ocasiones en la vida no se produce la tragedia que hubiese sido la única expresión adecuada de una colisión: la colisión se hace obtusa y produce efectos de importancia meramente biográfica, teórica o creadora, mas no un drama con posibilidades de plasmación. Los hombres con quienes tiene que ver el héroe en evolución de la autobiografía vienen y se van casualmente, la historia exterior de las relaciones entre las personas no responde nunca a su significación interior, dramática o épica. Ya Hegel se había expresado muy justamente acerca del método de composición de una literatura épica que se ordena en torno de una biografía: "Pues en la biografía el individuo sin duda permanece uno y el mismo, pero los acontecimientos en que se ve envuelto pueden desmoronarse con toda independencia y conservar al sujeto como su punto de conexión meramente exterior y casual."

Si comparamos el *Werther* con el episodio de Lotte Buff de la autobiografía, vemos claramente qué fue lo que Goethe añadió a la novela, en qué medida el poeta rebasó lo meramente autobiográfico. Introdujo en el conflicto del *Werther* el elemento social, elevó a una altura trágica la colisión amorosa. En una palabra: todo aquello que ha convertido al *Werther* en esa obra de efecto tan intempestivo y eternamente fresco es "biográficamente inauténtico". Jamás un relato biográfico del episodio de Lotte Buff hubiese podido alcanzar ni por asomo

la grandeza poética del *Werther*; pues los elementos de esta obra sólo estaban contenidos en la vivencia goetheana de este episodio de su vida, mas no en el episodio mismo tal como se produjo. Pero también en la experiencia de Goethe sólo estaban presentes algunos elementos y semillas. Hizo falta todavía una gran labor de *invención* poética, de generalización complementadora, ampliadora y profundizadora, para que pudiesen surgir la trama y los personajes del *Werther* en la forma en que hoy los conocemos.

Esta es la posición general de los grandes escritores frente a la realidad, y por lo tanto también frente a la realidad de su propia vida, de su propia biografía. Puesto que la realidad es siempre, en cuanto totalidad, mucho más variada y rica que cualquier obra de arte, incluso que la obra más matizada, un detalle o un episodio copiado con toda precisión de la realidad, o sea biográficamente auténtico, no puede llegar jamás a la realidad si se lo trata de representar tal como es fácticamente. Para lograr una impresión similar a la de la riqueza de la realidad es necesario alterar todo el contexto de la vida; la composición entera debe estructurarse de nuevo. Si en ello se pueden aprovechar detalles, episodios, etc., biográficamente auténticos tal como son en la realidad, debe agradecerse como una casualidad especialmente feliz. Pero aun en estos casos no se conservan plenamente inalterados, pues su ambiente, su antes y su después han cambiado en forma decisiva, y tales cambios transforman también, y muy en particular, la calidad artística de los episodios tomados de la biografía.

Lo anterior es un hecho bien conocido por la práctica literaria de los autores más importantes. Mas sólo constituye las condiciones generales del problema que aquí nos interesa, a saber, si es posible una plasmación biográfica artística de las grandes figuras de la historia, y cómo es posible. En el *Wilhelm Meister*, Goethe configura mucho de lo que incluyó más tarde en forma autobiográfica en *Poesía y verdad*. Convierte a su Wilhelm Meister en el representante de las tendencias vitales que fueron decisivas en su propia juventud para su desarrollo hasta llegar a adulto, en un representante de esas corrientes que se suscitaron en la parte mejor de la juventud burguesa hacia fines del siglo XVIII, corrientes que llevaron a los clásicos al nuevo florecimiento del humanismo. En cuanto tal figura, Wilhelm Meister presenta numerosos rasgos personales de Goethe, y su desarrollo contiene muchos episodios de la vida de su autor. Mas aparte

de las alteraciones fundamentales cuyo carácter acabamos de analizar con motivo del *Werther*, Goethe hace todavía una corrección decisiva en la figura de su personaje: lo despoja de la *genialidad* goetheana. Y lo mismo hace Gottfried Keller en su novela aún más autobiográfica, en el *Grüner Heinrich* (Enrique el Verde). ¿Por qué? Porque los dos grandes narradores, Goethe y Keller, se han dado perfecta cuenta de que la plasmación biográfica de la genialidad, la historia de la formación de un hombre genial y de sus obras geniales tal como se ofrece en la biografía, se opone radicalmente a los medios expresivos del arte épico.

La tarea consistiría en plasmar la génesis del genio, es decir, en hacer surgir *genéticamente* el carácter genial de un gran hombre y de sus obras geniales particulares a partir de los hechos y episodios de su vida presentados, narrados, descritos, etc., de manera inmediata. Pero en esto siempre se tendría que producir un “cortocircuito”, según veremos más adelante. Pues los hechos de la vida en que se manifiesta una propiedad genial de un hombre extraordinario, en que se enciende su genialidad, y por cuya provocación parecen surgir biográfico-psicológicamente sus obras geniales, no pasan de ser nunca un mero *motivo* para la revelación de tales propiedades y obras. Y el nexo plasmado entre motivo y obra genial no puede, ni en la elaboración mejor lograda, eliminar la impresión de lo fortuito; el carácter objetivo del vínculo casual entre motivo y obra no podrá eliminarse nunca mediante una producción literaria. Cuanto mejor es la obra del escritor, es decir, cuanto mayor sea la fidelidad a la vida con que plasma el motivo sobre la base de un material concienzudamente elegido y analizado de la vida del gran personaje, tanto más evidente y enérgico debe presentarse en primer plano el carácter del motivo, la casualidad objetiva.

El hecho de que a través de las observaciones anteriores neguemos la plasmación genética biográfico-psicológica del genio sobre la base del arte narrativo no significa en modo alguno que negamos la explicación genética de la genialidad o que deseamos rodear el genio con un misterioso halo de inexplicabilidad. Muy por el contrario. Nuestro rechazo de la posibilidad de representar el genio de esa manera tiene su fundamento en el saber de que el genio se halla profundamente ligado a toda la vida económico-social, política y cultural de su tiempo, a las luchas de las grandes corrientes de actualidad, a las

luchas de clase, a la elaboración del legado material y cultural, etc.; en el saber de que su genialidad se manifiesta en la novedosa evolución, síntesis y generalización de estas principales tendencias vitales de una época.

Y precisamente *este* vínculo no se puede manifestar de modo *inmediato* en los hechos biográficos, en los episodios de la vida con que el biógrafo *artista* o el autobiógrafo debe trabajar principalmente en cuanto *creador* de figuras humanas. Estos nexos únicamente se pueden exponer a la luz del día mediante un amplio y profundo *análisis* muy generalizador de una época. No sólo deben ser *investigados* con los medios de la ciencia, sino que además sólo es posible *presentarlos* adecuadamente con los medios científicos. Si a la luz de estos comentarios observamos más de cerca *Poesía y verdad*, nos daremos cuenta de que Goethe ha abandonado una y otra vez los medios expresivos de la narración cuando quería hacer comprender al lector esa peculiar síntesis que efectuó en varias fases de su vida con las grandes corrientes de época. En cada exposición de este tipo, la autobiografía de Goethe trabaja con los medios de la ciencia, de la historiografía, y siempre con los mejores y más elevados medios científicos, elevados tanto intelectual como literariamente.

Este científicismo como método debe subrayarse muy particularmente en nuestro tiempo. Pues se extiende cada vez más la moda de mirar con cierto desprecio relativista hacia el científicismo y sancionar sin embargo al mismo tiempo los logros científicos reconocidos dándoles el sublimador espaldarazo de "obra de arte". Por supuesto que las obras importantes de la ciencia histórica han trabajado con frecuencia también con medios artísticos. No se trata aquí únicamente de una prosa excelente y expresiva, sino también de artísticas descripciones, de exposiciones plásticas y sensibles, de una ironía bien aplicada, de sátira, etc. Pero todo ello no disuelve el carácter fundamental de científicismo, a saber, el hecho de que se exponen los nexos en su legalidad objetiva, en que los destinos de determinadas personas *no* representan, *en la posibilidad de su vivencia, en cuanto destinos particulares*, el medio para hacer comprensible los nexos y las legalidades objetivos. El retrato de un gran personaje en una exposición histórica verdaderamente buena se logra mediante una elaboración con medios científicos muy generalizados, y por ello precisamente justos en su forma concreta, de la idiosincrasia, de la fisonomía intelectual de

esa persona, de la peculiaridad de su método, de la significación objetiva de este método en relación con las principales corrientes de la época que han llevado del pasado al porvenir y en cuyo punto de cruce se encuentra precisamente ese personaje, y en cuyo desarrollo ha influido de manera singular.

Esto se encuentra en un nivel muy alto del oficio de escritor, pero no es arte. Y uno de los rasgos casi cómicos de nuestro tiempo es que se cree poder alabar la importancia de obras como la *Fenomenología del espíritu* de Hegel o el *Dieciocho Brumario* de Marx, etc., clasificándolos en la misma categoría en que están Arthur Schnitzler o James Joyce. Eso es una alabanza más que ambigua para una obra científica, y al propio tiempo es un síntoma de que se ha ido perdiendo cada vez más el sentido para los verdaderos principios del arte.

Tomemos un ejemplo muy característico para las tareas de la biografía científica de un hombre genial. Entre los virajes más significativos en la historia de la ciencia está el hecho de que Marx denominase en la economía el único artículo que puede vender el trabajador a sueldo con la categoría de *fuerza de trabajo* y ya no con la de "trabajo". Para un verdadero biógrafo de Marx una de las misiones centrales debe ser el descubrimiento del camino que llevó a este conocimiento genial que revolucionó toda la economía. Deberá mostrar hasta qué punto había llegado en esta cuestión la economía premarxista, en qué contradicciones se había visto envuelto debido a la ambigüedad de la categoría "trabajo" y cuáles eran los motivos sociales para esa limitación. Al mismo tiempo debe mostrar, mediante el material biográfico de la vida y las actividades de Marx, cómo este problema se desarrolló en él hasta alcanzar una formulación consciente y clara, durante cuánto tiempo trabajó Marx en su juventud todavía con el viejo concepto de "trabajo" no sólo en cuanto al término, sino también en cuanto al sentido, y cuándo comienza a darle al viejo término un sentido nuevo, más preciso y de mayor riqueza, hasta haber aclarado por completo todo este derrotero. Pero aun presuponiendo que se conociese el instante preciso en que Marx llegó por vez primera a esta formulación, su conocimiento y su presentación no tendrían más que una importancia muy episódica. Pues desde el punto de vista de la profunda necesidad objetiva de este descubrimiento, que es una necesidad de la lucha de clases entre el proletariado y la burguesía, de una lucha de clases que tuvo que conducir con necesidad histórica objetiva a la

revelación de la naturaleza auténtica de la economía capitalista y, con ello, al conocimiento adecuado de toda economía en general, viene a ser enteramente fortuito si su primera formulación en Marx se efectuó en una conversación con Engels o durante el solitario ir y venir en su cuarto de trabajo o en otra parte.

Cualquier biografía de cualquier persona importante contiene un sinnúmero de problemas semejantes. Y la literatura biográfica de nuestra época se da gusto en poner en lugar de los grandes nexos sociales objetivos y sus reflejos objetivos en la ciencia y el arte la elaboración pseudoartística, psicológicamente “profundizada”, del motivo en cuestión. Debe oponerse a ello con toda energía la necesidad de exponer los grandes vínculos objetivos. Hace falta decirlo: no hay camino que lleve de las manzanas podridas de Schiller al *Wallenstein*, ni del café negro, el busto de Napoleón, el hábito de fraile y el bastón de Balzac a *La comedia humana*, etc.

Pero tampoco los más “profundos” análisis psicológicos de los diversos amoríos y amistades de los grandes hombres nos acercan en algún punto esencial a la comprensión de sus obras. Por el contrario, en la medida en que se trata de relaciones humanas verdaderamente importantes, éstas se explican mucho mejor a partir de las necesidades de los grandes nexos objetivos que por una psicología puramente biográfica. La amistad de Marx y Engels se forja gracias a las grandes necesidades objetivas del movimiento obrero revolucionario; y gracias a la completa entrega de ambos a la liberación del proletariado, gracias a la genialidad de ambos en la fundamentación y elaboración de la teoría revolucionaria y en la dirección del movimiento obrero revolucionario, crece esa amistad hasta llegar a esa profundidad humana, a esa unidad inseparable que tanto nos conmueve precisamente en esta relación. Cuanto más íntimamente nos familiarizamos con estos nexos objetivos y con su contenido, tanto mejor podremos comprender el carácter humano de la amistad entre Marx y Engels. Sólo la comprensión de estos vínculos nos hace entender verdaderamente la participación personal de cada uno de ellos en la común obra de su vida, esa colaboración que tan felizmente se complementaba. Los datos personales de Marx que nos ha legado la tradición constituyen un complemento de gran importancia para los nexos así comprendidos. Mas sería ilusorio creer que sobre la base de estos datos personales se podría elevar un autor en



su plasmación inmediata hacia los grandes y verdaderos nexos.

Repetimos: los datos que tenemos por la tradición acerca de la vida de algún gran hombre nos ofrecen en el mejor de los casos el motivo específico de un logro genial, pero nunca la conexión verdadera, la verdadera cadena de la causación, como cuyo efecto este logro genial desempeña un papel en la historia. Podría aducirse en contra de esta tesis que después de todo también en cuanto a las hazañas que cumplen los héroes de las novelas históricas los poetas sólo pueden configurar el motivo inmediato. Esta objeción se olvida de la variedad de la relación entre azar y necesidad en ambos casos. Forma parte de la naturaleza de la vida humana el que la manifestación de los sentimientos, vivencias y hechos más importantes se produzca a consecuencia de un motivo fortuito. Y si en este hecho se revela correctamente el carácter verdadero de la figura poética en cuestión, desde luego no se ha eliminado la casualidad del motivo, pero sí se halla ahora en el sitio en que debe hallarse en la realidad: es parte de la vida el que la necesidad se imponga a través de tales casualidades.

Cierto que el poeta auténtico se atendrá también aquí a la proporción justa. Esto es: antes de hacer efectivo el motivo, esclarecerá las fuerzas sociales del ambiente en que se mueven las figuras plasmadas y señalará al mismo tiempo las cualidades psíquicas de la persona de que se trate, cualidades cuya conexión pasa a ser acto por mediación del motivo. En el contexto total de la vida, pues, se coloca el motivo en el lugar que le corresponde en la realidad objetiva. Naturalmente es una característica de la poesía el que en ella aparezca con mayor claridad y univocidad el momento de la necesidad de lo que suele suceder en la vida real.

Algo muy distinto sucede con el logro histórico de significación objetiva. Su naturaleza consiste precisamente en que lleva un paso más adelante el desarrollo histórico de la humanidad en un determinado campo. Con esto, todo gran logro histórico adquiere un carácter objetivo y necesario. Lo esencial en el logro es que coincide con mayor riqueza y profundidad con la realidad objetiva que los pasos precedentes. Su significación está, pues, en este contenido objetivo y puede, según hemos mostrado, hacerse comprender auténticamente sólo mediante el descubrimiento de los nexos objetivos en que se encuentra. El motivo inmediato que lo produce se hunde ante estos nexos hasta no ser más que una casualidad insustancial. Lo cono-

camos o no, en nada alterará positiva o negativamente nuestro conocimiento de la gran conexión esencial. En los actos del transcurso normal de la vida, en cambio, el conocimiento del motivo de un acto resulta imprescindible para entenderlo en la vinculación adecuada de azar y necesidad.

Percibimos con ello la razón fundamental por la que los logros geniales de los grandes hombres de la historia son inalcanzables *en cuanto tales logros*, en cuanto obras para la plasmación literaria. Goethe dice en cierta ocasión refiriéndose a la misión del poeta:

Y si enmudece el hombre en su dolor,  
a mí un dios me hace decir lo que sufro.

Por supuesto que no sólo se hace referencia al sufrimiento cuando se quiere circunscribir la misión de la poesía. Pero Goethe sin duda designó con palabras certeras su gran misión, que únicamente ella pueda cumplir: confiere a todas las manifestaciones humanas una voz más clara, articulada, comprensible y verdadera en lo esencial, una voz más próxima a la esencia de la vida, de la que poseen las manifestaciones de la vida en la vida misma. Y por ello el logro genial, la obra genial se encuentra más allá de las posibilidades de plasmación de la poesía. El poeta no puede hacerla ya más clara y precisa. Puede configurar su conexión con la vida y su eficacia en la vida, mas no la obra misma. Puede imponerse como una importante misión poética la plasmación del valor con que ciertos hombres, en la época de las persecuciones religiosas, se sacrificaron al patíbulo o soportaron las torturas de la Inquisición por defender la verdad de las nuevas ciencias naturales, la verdad de las leyes del universo ateo; también puede aceptarse como significativa tarea poética el plasmar las bases humanas, espirituales y morales de una conducta como la mencionada, y en una elaboración de esta índole brillará con un esplendor insospechado la significación universal de los logros científicos de un Copérnico, de un Kepler o un Galileo. Pero ni el poeta más grande (y de mayor cultura científica) puede añadir nada de su propia cosecha a la ley de la gravedad de Galileo. Cuando más, podrá incluirla como elemento constructivo en su obra.

A esto se debe que los grandes poetas del pasado, que se daban cabal cuenta de las posibilidades y limitaciones de la literatura, plasmaron las obras geniales de grandes personalidades siempre *a través de sus efectos*, del mismo modo como todos los

grandes escritores épicos del pasado —desde la Helena troyana de Homero hasta la Ana Karenina de Tolstoi— han representado la belleza siempre por sus efectos y no mediante intentos vanos de hacerla presente con una descripción. Goethe opina cierta vez que la conquista de Troya no se puede elaborar literariamente, porque “en cuanto momento del cumplimiento de un gran destino no es ni épica ni trágica, por lo que en un tratamiento épico auténtico sólo se puede ver desde lejos hacia el futuro o hacia el pasado”. Este mismo rasgo del cumplimiento lo tienen también las creaciones geniales de los grandes personajes históricos.

Uno de los prejuicios modernos radica en creer que la autenticidad histórica de un hecho garantiza ya por sí su eficacia poética. Este prejuicio se ve reforzado aún más cuando se trata de las expresiones y actos de personas que las masas populares veneran y aman con justa razón. Es perfectamente comprensible que la masa liberada de los trabajadores de la Unión Soviética desee biografías vivas, comprensibles y conmovedoras de sus dirigentes amados y respetados, de sus Marx y Engels, de sus Lenin y Stalin. Estos deseos se pueden y se deben satisfacer. Pero sólo es posible colmarlos mediante biografías de elevado nivel literario y profunda introspección intelectual y, al mismo tiempo, de carácter *científico* popular. Pues sólo en los grandes nexos objetivos expuestos científicamente resaltarán también en lo humano los rasgos de estos grandes hombres por los que la masa del pueblo los ama y venera. El montaje de los documentos auténticos jamás podrá ofrecer lo que desean las masas, lo que desean con toda razón.

Si por ejemplo un escritor nos presenta a Marx, ¿qué es lo que nos ofrece? Marx camina por su cuarto siguiendo la diagonal, según sabemos por las memorias de Lafargue, fuma cigarros puros, sobre su escritorio hay manuscritos y libros en una terrible confusión (véase también Lafargue, Liebknecht, etc.); todo esto es históricamente auténtico, pero ¿nos acerca acaso un solo paso a la gran personalidad de Marx? A pesar de la autenticidad de todos los rasgos particulares de su vida, este cuarto de trabajo podría ser el de cualquier científico mediocre o el de un mal político. Ahora bien, el escritor hace *hablar* a Marx. Naturalmente lo hace decir un texto auténtico, por ejemplo citas de sus cartas a Kugelmann. Estas ideas son indudablemente ciertas, significativas e importantes, mas su surgimiento en el instante actual de la conversación, su carácter

como manifestaciones intelectuales de Marx *no* puede dar la impresión convincente de autenticidad. Debemos decir que en el contexto original *no sólo* tienen un efecto objetivo más vigoroso, sino que además dan la impresión de mayor inmediatez humana que en una elaboración literaria como la que estamos analizando.

Tomemos ahora un gran ejemplo opuesto. El *Estado y Revolución* de Lenin abunda en citas de Marx, pero aquí el sencillo estilo de Lenin se aleja a leguas de toda pretensión de lo "poético" en sentido moderno. Y sin embargo, el lector de esta magnífica obra recibe una poderosa impresión de la personalidad política e intelectual de Marx. ¿Por qué? Pues porque Lenin resume en una forma teórica brillante, comprensible y popular los grandes puntos de vista de las revoluciones europeas del siglo XIX, con lo cual nos permite echar un vistazo al taller intelectual del fundador del socialismo científico; vemos cómo los grandes acontecimientos revolucionarios fertilizan sus reflexiones acerca de los problemas centrales de la revolución, cómo su osada y siempre justa generalización saca a flor de tierra las tendencias aún ocultas de la evolución histórica, cómo su conocimiento de la realidad anticipa proféticamente el desarrollo histórico. En estas exposiciones, y sólo en ellas, se revela en todo su valor la significación humana de la personalidad de Marx, que no se puede escindir de su grandeza como pensador y político. Por supuesto, una de las grandes tareas científicas y literarias es escribir las biografías de los grandes dirigentes de la lucha proletaria de liberación, biografías que respondan verdaderamente a estas exigencias, plenamente justificadas, de las masas. Pero no será posible sustituirlas por ese género de novelas biográficas que injertan como elementos inorgánicos una serie de hechos biográficos auténticos. La biografía de Marx escrita por Franz Mehring adolece de muchos errores ideológicos y de limitaciones. Y aun así se puede conocer la personalidad humana de Marx con mucha mayor claridad y certeza que por una elaboración literaria de esparcimiento.

Ilustremos estas reflexiones con otro ejemplo a que ya hemos aludido. En la primera parte de nuestro estudio habíamos citado el hermoso pasaje del escrito de Lenin *¿Podrán sostenerse los bolcheviques en el Poder?* El ejemplo del efecto que causan los comentarios de un obrero acerca del mejor pan después del levantamiento de julio en 1917 no sólo constituye un argumento convincente en los razonamientos de Lenin, sino

que además arroja una luz extraordinariamente clara sobre el taller de sus pensamientos y nos acerca en forma personal y humana al dirigente del Gran Octubre. Por este ejemplo observamos de repente con qué sensibilidad ha percibido Lenin los hechos aparentemente más nimios de la vida del pueblo proletario, con qué rapidez y precisión sacó de estas experiencias una serie de conclusiones generalizadoras de gran alcance. Pero no olvidemos que el gran efecto de este pasaje descansa en el hecho de que Lenin lo integró en la cadena científica irrompible de sus argumentos. Sin las explicaciones anteriores y posteriores, este pasaje desde luego también sería verdadero y profundo, mas no podría alcanzar ese efecto sorpresivo, arrebatador, auténticamente humano.

Este episodio ofrece en Lenin una impresión de gran perfección. Pero si un escritor se sintiese seducido a elaborarlo a manera de novela de esparcimiento, ¿qué es lo que obtendríamos? Una descripción del cuarto, del ambiente de trabajo, se pone la mesa, la señora trae el pan, el hombre comenta cuán bueno es el pan y los sucesos del levantamiento de julio, y de repente, como tiro de pistola, seguirían ahora las profundas y justas reflexiones de Lenin. Lo que en el contexto del folleto original tuvo un efecto de conmovedora humanidad y magnífico pensamiento no pasaría de ser aquí un banal montaje.

¿Es entonces imposible plasmar poéticamente al genio, al gran hombre de la historia?<sup>1</sup> En los dos primeros capítulos de este

<sup>1</sup> Nota (escrita en 1953). Quizá hoy alguien se opondrá a nuestras reflexiones remitiéndose a la configuración de Adrián Leverkühn en la novela *Doktor Faustus* de Thomas Mann. Yo sería el último en poner en discusión este formidable logro de Thomas Mann: la caracterización de un gran músico, tanto individual como típica, a partir de su actividad artística. (Cf. al respecto mi ensayo sobre Thomas Mann.) Pero no debe olvidarse que Leverkühn fue plasmado a partir de su *problemática* (típica); no como *genio*, sino como gran *talento fracasado*. La génesis de esta problemática, presentada en forma insuperable, nada tiene que ver, pues, en lo interior, con la cuestión que aquí nos ocupa, a saber, con la génesis del genio biográficamente descrita. A esto habría que agregar todavía que el método biográfico de Thomas Mann viene a ser muy poco biográfico, si lo analizamos de cerca. Los nexos genéticos, plasmados por él, entre la vida y la obra de Adrián Leverkühn toman como punto de partida inmediato sólo en muy escasas ocasiones el motivo directo de la propia vida; por lo general, la génesis de las etapas de evolución, de las obras y crisis del protagonista, resulta ser la exposición amplia y profundamente concebida de la vida social de la que la obra, la crisis, etc., surge con objetividad histórica. La doble cronología de la novela sirve también para escla-

libro hemos dado ya una respuesta clara y afirmativa en lo que toca a la posibilidad de esta plasmación. Si en esos capítulos hemos mostrado que el "individuo universal" ocupa un sitio orgánico en la novela como figura secundaria, y en la tragedia como protagonista, ello no contradice a nuestras consideraciones actuales sobre la imposibilidad de su plasmación épico-biográfica; por el contrario, demuestran la justeza de esa prueba desde un aspecto diferente, negativo. Pues ¿qué hacía posible esta plasmación en los clásicos de la novela histórica y del drama histórico? El que configuraran a los grandes hombres sobre la base de su misión histórica concreta, sobre la base de la totalidad de las determinaciones objetivas histórico-sociales. Los poetas del periodo clásico, gracias a sus amplias y profundas experiencias sociales, percibieron con claridad el papel concreto, la misión del gran personaje en la historia (aun siendo a veces erróneas o ingenuas sus cavilaciones teóricas acerca de este problema). Partiendo de sus experiencias, los clásicos del drama histórico elaboraron las grandes colisiones, las crisis de la historia de la humanidad, y el "individuo universal" aparecía en ellas como un gran personaje porque representaba la personificación sensible de las fuerzas sociales en colisión. Gracias a estas experiencias, los clásicos de la novela histórica plasmaron una amplia y rica imagen de la vida del pueblo y presentaron al "individuo universal" como la máxima síntesis y personificación de las principales tendencias de una transición importante en la vida popular. La determinación y la génesis del "individuo universal" se efectúan entre los clásicos de la novela histórica sobre la base del desenvolvimiento y de la concreción de estas tendencias. Vivimos en estas novelas el camino objetivo del desarrollo histórico-social, que lleva a que en un determinado instante Kutúzov o Pugachov, Cromwell o María Estuardo se conviertan en un centro de fuerzas, en que se reúnen las fuerzas históricas en una crisis. (Hay que añadir el comentario de que un "individuo universal" no necesita ser, en modo alguno, por fuerza un genio.)

Sólo en esta forma de plasmación puede expresarse lo nuevo, lo cualitativamente peculiar que representa el "individuo universal". Vivimos de las maneras más diversas el empuje de

recer precisamente *estas* conexiones: las reflexiones de Zeitblom en el momento de redactar la biografía de Leverkühn arrojan, a partir de las consecuencias, una luz auténticamente histórica sobre la verdadera génesis histórica.

las fuerzas populares en una determinada dirección, vivimos su incapacidad para captar adecuadamente el contenido de esta dirección, su debilidad para ejecutar los actos apropiados para traducirla a la realidad. Y cuando hace su aparición el "individuo universal" y encuentra, de acuerdo con las circunstancias históricas concretas y con su propia determinación personal, una respuesta a esa pregunta, traduciéndola en actos, entonces, y sólo entonces, se nos presenta cabalmente la génesis de lo históricamente nuevo y, junto con ello, el papel del hombre sobresaliente dentro de este desarrollo.

Con una plasmación tal, el motivo en que halla su expresión esta novedad en palabras y en actos ocupa un lugar que le corresponde a su verdadera esencia. Su carácter fortuito innegable no es eliminado de este mundo. La casualidad del motivo, sin embargo, no pasa ya de ser aquí la casualidad innegable de cualquier suceso particular en la vida humana; este suceso particular mantiene un vínculo histórico-orgánico con esa cadena infinita de otros sucesos particulares en sí igualmente casuales, en cuya totalidad y a través de cuya totalidad se impone siempre la necesidad histórica. La necesidad misma se establece gracias a la compleja unidad histórico-social interna de las corrientes populares que rebasan las conexiones inmediatas y psicológicas. Los motivos particulares con que se plasman las diversas fases de la revelación de la necesidad histórica no tienen que estar ligados entre sí directamente. Lo único que se requiere es que la complicada acción, que sigue caminos tan sinuosos, nos aclare la dialéctica interna de este desarrollo.

Es fácil comprender cuáles son las inhibiciones ideológicas que se oponen a una plasmación de esta especie en los escritores modernos. La enajenación de los autores respecto de la vida popular, necesariamente provocada por la evolución del capitalismo, así como la creciente imposibilidad de percibir en su conjunto los móviles interiores de la sociedad capitalista tiene por consecuencia necesaria para los escritores que viven en ese mundo que también en su concepción del cosmos vaya ganando terreno una tendencia que de por sí domina en la evolución filosófica general de la época imperialista. Esta tendencia se puede resumir en los siguientes términos: de todas las decisiones que determinan el complejo nexo de la vida se reconoce únicamente la vinculación causal inmediata entre dos fenómenos que se corresponden espacial y temporalmente.

Mas la insatisfacción en cuanto al valor cognoscitivo de una

tal concepción no suele llevar a una verdadera profundización filosófica, a un descubrimiento del auténtico y complicado nexo total, en el que también la causalidad concebida con mayor profundidad sólo aparece como una categoría importante entre otras. Conduce más bien a un escepticismo incluso en lo que respecta a la conexión causal inmediata (teoría de Mach) y, como consecuencia directa de este escepticismo, a una idea más o menos mística de la sociedad entera y de su evolución íntegra. La grandeza literaria de los clásicos de la novela histórica, que filosóficamente se encuentra en una fase relativamente poco desarrollada, consiste precisamente en que su familiaridad con la vida del pueblo, sus ricas experiencias en cuanto a esta vida, les ayuda a plasmar en la vida misma las conexiones verdaderas que van más allá de la causalidad más inmediata. En los escritores modernos, en cambio, la sobrevaloración de la causación inmediata proveniente de esta enajenación respecto del pueblo, causación que el autor considera casi siempre necesariamente como una causación biográfico-psicológica, suele expresarse en una predilección por la forma biográfica.

De esta concepción que tienen los clásicos acerca de la novela histórica se sigue necesariamente que las grandes figuras históricas prácticamente nunca se *desarrollan frente a nuestros ojos* en su obras. El desarrollo, la génesis del "individuo universal", se efectúa *en el pueblo*. Los grandes personajes, según ha mostrado Balzac con el ejemplo de Scott, aparecen siempre en los puntos en que la necesidad objetiva de los movimientos populares demanda imperiosamente su presencia. Aparecen entonces ya maduros a nuestra mirada, como *síntesis*, como formas supremas de expresión de este desarrollo. Son grandes porque poseen esa fuerza sintética, porque son capaces de responder justamente a los problemas que en ese momento conmueven profundamente la vida del pueblo. En lo espiritual sobrepasan al pueblo por una cabeza, tal como en lo físico sucedía con los héroes homéricos. Mas su grandeza histórica consiste precisamente en que sobresalen del pueblo *sólo* por una cabeza, en que ofrecen la respuesta posible histórico-socialmente y necesariamente concreta a las preguntas concretas del pueblo. Esta grandeza determina en muchos casos también sus limitaciones. Si en Vich Jan Vohr o en Rob Roy no hubiese presentes también, además de su superioridad espiritual respecto de las limitaciones de sus compañeros de clan, ciertas limitaciones que tenían en común con éstos, debido a una misma actitud elemen-



tal ante la vida, no habrían podido ser los jefes que fueron. Del mismo modo, Cromwell o Burley no solamente están ligados en Scott a las tendencias revolucionarias de los puritanos, sino también a sus limitaciones, y en Pushkin lo está Pugachov con los campesinos rebeldes, en Tolstoi Kutúzov con el espíritu patriótico del ejército ruso en lucha contra Napoleón.

Este nexo objetivo social, amplia y profundamente plasmado, hace posible que las figuras mencionadas aparezcan frente a nosotros en forma ya madura sin provocar una impresión de inanición. Su movimiento interno, su evolución poética en armonía con la acción de la novela, no es más que un desenvolvimiento de las cualidades que los convierten precisamente en los representantes de estos determinados movimientos populares: su victoria o su fracaso en la misión histórica es en lo esencial, pues, más un desarrollo que una génesis en sentido psicológico-biográfico. En la mayoría de las novelas históricas clásicas ni siquiera se narra la prehistoria de los personajes históricos importantes que se encuentra en un tiempo anterior a la acción de la novela; sólo por algunas indicaciones diseminadas nos enteramos de lo que es imprescindible para comprender las relaciones personales que guardan en la novela con las otras figuras. Los casos en que se hace una mayor referencia a la prehistoria, es sólo cuando el personaje en cuestión nos es ya desde hace tiempo familiar en cuanto a su naturaleza, y este conocimiento del pasado recibe entonces un carácter muy específico; es una narración especial intercalada en la narración principal, y en ella se nos revela la creación de los rasgos humanos de un personaje extraordinario con los que ya estamos familiarizados por la narración principal. Estas aclaraciones posteriores forman también parte de los medios artísticos utilizados para colocar en su lugar justo los motivos casuales de los acontecimientos en la vida de un hombre excepcional.

Permítasenos una vez más presentar un ejemplo de la vida real. Si gracias a la obra de Lenin hemos seguido con atención su lucha contra el movimiento de los populistas y si sabemos con certeza cuál ha sido la enorme significación para el movimiento bolchevique su lucha contra dos frentes, contra el populismo y contra el struveísmo, nos impresiona fuertemente el hecho de que Lenin, después de la ejecución de su amado hermano, víctima de su participación en un atentado planeado contra el zar, comprendiese de inmediato que el camino de aquél para liberar al pueblo era un camino equivocado. Pero

imagínese nuevamente la exposición de este hecho en una forma invertida. La familia Ulianov, la veneración que sentía Lenin por su hermano mayor, la noticia de la aprehensión y de la ejecución, y ahora las reflexiones que condenan teóricamente el populismo. No negamos que nos enfrentamos aquí a un interesante tema para una plasmación histórico-poética de la gran crisis de transición del pueblo trabajador ruso en el periodo del populismo decadente. Pero si realmente se quisiese elaborar este tema con eficacia, habría que sustraerle al héroe de la narración la genialidad de Lenin y convertirlo en un representante sólo típico de esta época de transición, aunque con rasgos humanos sobresalientes.

La configuración de los "individuos históricos" a través de sus victorias o de su fracaso en el cumplimiento de su misión histórica elimina de los personajes todo lo mezquino y anecdótico de la narración biográfica, sin que por ello su destino tuviera que renunciar a su emotividad humana. Pues se han convertido en "individuos históricos" justamente porque, según hemos visto, el más íntimo núcleo personal de su naturaleza, sus más apasionados afanes personales, se hallan vinculados estrechamente a la tarea histórica que debían cumplir, porque sus pasiones más personales tendían justamente hacia esta meta. La victoria o el fracaso ofrece así en forma concentrada todo lo esencial que queremos y debemos saber acerca de una personalidad de esta especie. Y un poeta auténtico que concibe la historia no como algo abstracto, sino como el complejo destino de un pueblo, encuentra la posibilidad de plasmar esta misión central de tal modo que llega a expresar los rasgos personales más diversos y complicados de un gran personaje. Sólo que, para recordar nuestras reflexiones a raíz de las sabias palabras de Otto Ludwig acerca de Walter Scott, sólo se llegan a manifestar los rasgos tanto humana como históricamente *significativos* de esa personalidad. No tiene que ser colocada en un pedestal para dar la idea de su grandeza histórica, pues son los acontecimientos mismos los que la elevan, obligándola a hacer frente a su misión: se presenta únicamente en situaciones de importancia, y por ello sólo requiere desenvolver libremente sus cualidades personales para revelar su importancia.

Esta estructuración antibiográfica constituye a la vez la respuesta poética a la pregunta de por qué en una determinada crisis de la vida del pueblo fue precisamente este gran personaje —sea Cromwell o Burley, Kutúzov o Pugachov— quien deberá

desempeñar el papel de protagonista. En esta relación existe un elemento ineludible de casualidad. Engels analiza en una carta la dialéctica así naciente entre la necesidad y la casualidad, así como la final victoria de la necesidad económica en la historia: “Aquí hay que tratar entonces de esos llamados grandes hombres. Naturalmente es una mera casualidad que uno de ellos, y precisamente él, surja en un país determinado y en un momento preciso. Pero si lo borramos, subsiste la demanda por un sustituto, y este sustituto será encontrado, mejor o peor, pero será hallado a la larga. Fue casualidad el que precisamente Napoleón, ese corso, se convirtiese en el dictador militar que necesitaba la República francesa una vez agotada por sus propias guerras: pero el hecho de que, a falta de Napoleón, hubiese sido otro el que habría ocupado su lugar, se demuestra porque siempre se encontró a ese hombre en cuanto hacía falta: César, Augusto, Cromwell, etc.” En los comentarios que siguen a este pasaje, Engels ilustra ese nexo con el ejemplo de Marx y la creación del materialismo histórico.

La biografía novelística, la forma biográfica de la novela histórica, se plantea —por intención o sin quererlo— la tarea insoluble de suprimir esta ineludible casualidad. Al quererse plasmar la vocación de un hombre a partir de su personalidad, al quererse constituir la biografía como prueba interna, psicológica de esa vocación, se produce necesariamente una hipertensión, como si el personaje se parase de puntillas para aparentar ser más grande; se subraya exageradamente la vocación histórica sin que se puedan plasmar los motivos verdaderamente objetivos de la misión histórica.

El tratamiento científico de la historia, y por lo tanto también la biografía científica de hombres excepcionales, presupone el *hecho* de que esta casualidad se ha impuesto ya en la vida. Su misión no consiste ya en “derivar” de algún modo este hecho, sino solamente en explicarlo en sus condiciones y consecuencias y exponer la necesidad de desarrollo que en él se manifiesta. De aquí que la biografía científica deba colocar en el centro el logro objetivo de un gran personaje histórico, tenga que *comprobar científicamente* la significación teórica y el sitio histórico de ese logro, y sólo desde aquí podrá aproximar en forma humana al lector a la figura del “individuo universal”, presentándola con trazos humanos.

La novela histórica clásica parte asimismo del hecho de que determinados personajes históricos han desempeñado un papel

dirigente —ya fuese útil o nocivo— en las crisis populares de los tiempos pasados. Y es la estructuración de esta figura directiva, que da respuesta a los múltiples problemas de la vida popular y que en sus cualidades espléndidas tanto como en sus limitaciones y debilidades humanas está tejida del mismo material que el movimiento popular mismo, es esta compleja estructura de la acción la que ofrece una respuesta *poética* al hecho de que fuese, en un momento concreto, precisamente este individuo concreto quien llegó a desempeñar ese papel directivo. Tampoco aquí se ha superado la casualidad. En realidad ni siquiera se hace el intento de superarla. La poesía sólo refleja de un modo profundo y auténtico cómo la necesidad y la casualidad se entrelazan en la vida histórica. O sea que la casualidad se supera aquí sólo en el sentido de que se nos hace humanamente comprensible por qué las fuerzas históricas concretas de este periodo se han concentrado justamente en el destino de precisamente este individuo.

Sería falso e injusto pretender que los escritores más importantes de nuestros días no perciben el vínculo que existe entre el movimiento popular y el gran personaje histórico. Heinrich Mann incluso llega a formular este vínculo en forma muy clara en su novela: “En suma —dijo Agrippa d’Aubigné, mientras cabalgaban en el montón—, no eres nada más, príncipe, que lo que el buen pueblo ha hecho de ti. Sin embargo, bien puedes ser superior, pues la creación es a veces superior al artista. Mas ¡pobre de ti si llegases a ser un tirano!” Desafortunadamente, esta correcta percepción de Heinrich Mann no pasa de ser tampoco en él más que una percepción y no ejerce ninguna influencia decisiva en la composición y manera de llevar el relato de su novela. Es él quien, entre todos los escritores vivos, siente con mayor profundidad este vínculo y la necesidad de plasmarlo. De acuerdo con ello, dota a su Enrique IV de los rasgos nacionales del pueblo francés y los configura en una forma poética extraordinaria. En todas las escenas en que su héroe entabla contacto con el pueblo se manifiesta asimismo de manera sencilla y artísticamente convincente la naturaleza popular de este personaje. Pero estos pasajes de la novela son los más breves, los que más se atienen a un estilo de referencias, y no a la acción misma. Esto es por supuesto el buen derecho de todo escritor épico. No sería posible lograr un verdadero relato sin tales síntesis de lapsos de tiempo no decisivos o de acontecimientos de menor importancia. Lo característico y decisivo será

siempre, desde luego, qué es lo que propone el autor como objeto de la narración exhaustiva y qué como mero tema de una referencia breve. Y también en Heinrich Mann sucede con demasiada frecuencia que el papel de la relación del protagonista con el pueblo caiga en el marco de las meras referencias, e incluso en los casos en que realmente es incluida en la acción directa no pasa de ser, la mayoría de las veces, un elemento episódico. Tomemos un ejemplo de la infancia de Enrique; Heinrich Mann sintetiza: "Dormía con su gente en la paja cuando así se presentaba la ocasión, tampoco se quitaba sus ropas, no se lavaba con mayor frecuencia que sus compañeros, y olía y blasfemaba como ellos." A continuación se narra con gran detalle la relación con Condé y con Coligny, si bien Mann sabe muy bien que es justamente el nuevo vínculo de Enrique con el pueblo el que constituye el fundamento más profundo de sus diferencias con el almirante. La concepción biográfica de la novela representa en este caso un obstáculo artístico para que lleguen a vivir realmente los rasgos populares presentes en el protagonista. Pues debido a la forma biográfica, el pueblo, sus penas y alegrías, sus afanes espontáneos y conscientes sólo se pueden plasmar en la medida en que se hallan relacionados directamente con la persona de Enrique IV. Así pues, es bien poco lo que se puede estructurar poéticamente de las corrientes populares que se vierten hacia él, que lo elevan a esta altura, que hacen posible su victoria definitiva a través de situaciones peligrosas. Demasiado poco como para explicar esta victoria con base en la vida del pueblo francés. Los cimientos de la explicación, la presentación biográfico-psicológica del protagonista son, sin embargo, y por hermosos que sean en sí, demasiado estrechos y débiles para apoyar con convicción esta prueba poética.

Cosa parecida sucede con las novelas sobre Flavio Josefo de Feuchtwanger. En las conversaciones que entabla Josefo especialmente con Justo de Tiberíades aparecen a menudo reflexiones sagaces y válidas acerca de esta relación. Mas al entrar Josefo con una actitud de compromiso a la Jerusalén encendida por la revolución, para ocupar allí el puesto directivo del ala francamente nacionalista, Feuchtwanger se impone una tarea que no puede resolverse de manera convincente con los medios del método biográfico, sin una profunda aminoración humana de su héroe. Imaginémosnos la plasmación de este episodio en forma clásica. A través de los destinos de personas trazadas con

vitalidad obtendríamos una amplia descripción de cómo el pueblo judío se diferencia en diversos partidos y corrientes. Viviríamos el vigoroso efecto humano y político de la decidida resistencia nacional, y gracias a la acción recíproca con esta marejada de la vida popular podría hacérsenos comprender tanto en lo humano como en lo político la transformación de Josefo. Feuchtwanger en cambio configura esta vida popular sólo en forma muy abstracta y general, según vimos ya. Recién llegado a Jerusalén, Josefo sólo establece un contacto que se nos muestra concreto y humano con los representantes de la aristocracia templaria conservadora. Con esto, su caída adquiere el desagradable aspecto del acto de un hombre ambicioso y decepcionado. Y encontramos situaciones parecidas en las otras crisis por las que pasa el mismo héroe.

Los defensores de la forma biográfica actual de la novela histórica nos objetarán aquí quizá que en efecto son sólo estos rasgos los que conocemos por la tradición histórica acerca de la vida de esas personas, y que sabemos demasiado poco acerca de las figuras de la vida popular para poderlas plasmar con vida auténtica. Tal argumento carece, sin embargo, de fundamento. Para un periodo acerca de cuya vida popular no sabemos nada puede considerarse válida la objeción de Sainte-Beuve contra la *Salambó* de Flaubert, a saber, de que un periodo tal no se puede presentar poéticamente con verdadera vitalidad. Pero la gran misión de la novela histórica consiste justamente en la *invención poética* de figuras del pueblo que personalicen con vitalidad la vida íntima de éste, las principales corrientes que fluyen en él.

Se sobrentiende que, por lo general, la historiografía burguesa, en cuanto ciencia de las clases dominantes, casi siempre ha sido negligente o muda respecto de estos momentos de la vida popular, e incluso ha llegado a tergiversarlos difamatoriamente y en plena conciencia. La novela histórica, poderosa arma artística de defensa del progreso humano, tiene precisamente aquí una magna tarea que cumplir: la de restablecer en su realidad estos móviles auténticos de la historia humana y despertarla a la vida para el presente. Esto fue lo que hizo la novela histórica clásica. La novela histórica contemporánea de los humanistas antifascistas se propone la misma tarea en cuanto al contenido. También ella defiende los principios del progreso humano contra su difamación y tergiversación imperialista, contra los intentos fascistas por destruirlos.

Pero por el momento todavía concibe esa tarea en forma demasiado abstracta. De las condiciones de vida de los intelectuales más renombrados del periodo imperialista surge de modo natural la creencia de que la verdadera y legítima portadora de los ideales humanistas lo es la *intelligentsia* que dentro de la sociedad ha llegado a ocupar un sitio solitario para finalmente oponerse a ella. Mas, por comprensible que sea esta convicción nacida en el terreno de esta situación social, no debe olvidarse que soporta la carga de las tradiciones liberales del distanciamiento respecto del pueblo, con lo que se halla torcida y distorsionada. El gran viraje emprendido por los escritores durante los últimos años los ha llevado —especialmente a Heinrich Mann— mucho más allá de estas tradiciones liberales del extrañamiento frente al pueblo. Este giro es muy patente en los problemas intelectuales planteados en estas novelas históricas, también en este caso con máxima claridad en Heinrich Mann. Pero la concepción artística del método biográfico en la novela histórica procede en ellos en primer lugar de los residuos de la antigua concepción de progreso y humanismo y constituye, en segundo lugar, un obstáculo para que su nuevo sentimiento vital democrático-revolucionario se pueda manifestar en toda su vitalidad en sus obras y alcanzar en ellas una expresión adecuada.

En la forma biográfica se expresa el sentimiento vital que acepta el progreso humano exclusiva o preponderantemente en el ámbito ideal y que concibe como portadores de este progreso a los grandes hombres de la historia, más o menos aislados. Con ello se plantea la tarea artísticamente insoluble de establecer un vínculo inmediato de la exposición detallada de la vida privada de una persona con la plasmación convincente de la génesis de grandes ideas, de ideas incluso exageradas a lo “intemporal”. Puesto que nos encontramos aquí con escritores de primer orden, no hace falta un análisis exhaustivo para mostrar que estos rasgos de la vida privada se transfiguran a menudo con autenticidad y delicadeza poéticas. En este sentido, tanto el *Cervantes* de Bruno Frank como las novelas de Lion Feuchtwanger se elevan a una considerable altura de la verdad humana y de la profundidad psicológica.

También en este caso es necesario resaltar la significación muy especial de Heinrich Mann. Ya desde la concepción misma hay que hacerlo, pues su Enrique IV es en una medida mucho mayor que los personajes de sus contemporáneos un hombre

concreto, hijo de su país y de su tiempo. También es más fuerte su vínculo con la vida popular, según hemos mostrado páginas arriba. Gracias a esta popularidad más vigorosa y viva Heinrich Mann logró crear una magnífica figura, rebotante de encanto personal, de honradez, valor, inteligencia, astucia, capaz de hablar con cada hombre en su lenguaje, de amplio criterio teórico y político, de una humana capacidad de sufrimiento y fuerte voluntad para imponer sus grandes objetivos. Y también la educación del alegre y despreocupado adolescente a través de los duros hechos de la vida, hasta llegar a ser ese representante de los mejores y más populares rasgos del pueblo francés, resplandece de hermosos pasajes poéticos. Heinrich Mann logra asimismo plasmar esta evolución en la verdadera complejidad psicológica de la vida, sin caer en una línea recta didáctica y pedante. La evolución progresiva de Enrique IV sigue senderos sumamente torcidos, contiene muchas dudas, desesperaciones y errores. Todo ello habla de un auténtico punto culminante en la literatura de nuestros días. Y debe hacerse hincapié en que Heinrich Mann tuvo pleno éxito al crear una figura realmente viva y *positiva*, en la que se concentran las mejores cualidades humanas de todos los campeones que desde hace siglos han proseguido la lucha en defensa de la cultura humana contra la reacción, y que también hoy la continúan al defender la cultura contra la barbarie fascista.

Pero la novela de Heinrich Mann no es solamente un retrato magnífico. Se impone la misión de exponer un gran viraje en la historia del pueblo francés. Este giro se corporeiza en la historia por la conversión de Enrique IV al catolicismo, por ese periodo de tolerancia religiosa que relevó el largo periodo en que generación tras generación se vio envuelta en las guerras civiles entre hugonotes y católicos; a la nueva época debe agradecer Francia su extraordinario apogeo hasta los tiempos de Luis XIV. Este viraje se manifiesta en Heinrich Mann con una debilidad notable si comparamos su presentación con la de la propia personalidad de Enrique IV. La novedad y significación histórica de Enrique IV radica en que deja de ser el jefe de un partido, del partido hugonote, para alcanzar mediante la tolerancia religiosa la nueva cimentación de la unidad nacional, en lo que recibe el auxilio no sólo de los hugonotes, sino de todos los demás elementos progresistas del país. Y este gran viraje no recibe la atención debida en la novela de Heinrich Mann. Y debe achacarse a la concepción completa de la no-



vela el que ese giro histórico se manifieste sólo de un modo psicológico-biográfico, bajo la forma de solitarias reflexiones por parte del protagonista.

Por supuesto que es preparado biográficamente. Después del envenenamiento de la madre, Enrique se encuentra en secreto con Coligny. El almirante se refiere en estos términos a París: "... 'Se nos odia porque se odia la religión.' Y quizá porque ordenó usted con demasiada frecuencia el saqueo de la ciudad, añadió en pensamientos Enrique al recordar el vulgar mesón... 'Nunca debió de llegar a este punto —dijo—; todos somos franceses.' A lo que contestó Coligny: 'Pero unos se ganaron el cielo, los otros la condenación eterna. Y así permanecerá —tan cierto como que ha vivido y muerto en esta creencia la reina, su madre.' — El hijo de la reina Juana bajó la frente. No podía contestarse nada en cuanto el gran compañero de armas de su madre la incluía en la conversación. Ellos dos, el viejo y la muerta, se enfrentaban juntos a él, eran contemporáneos y se atenían con la misma firmeza incommovible a sus opiniones."

La profunda extrañeza entre Enrique y Coligny se manifiesta aquí en alto grado, tanto más cuanto que Heinrich Mann le había dado a su Enrique una viva imagen del odio de los parisienses en la anterior escena de la fonda. Mas también aquí la oposición se tiene que recluir en el ámbito de la solitaria reflexión, tiene que seguir siendo una muda compañía de ideas durante las experiencias de Enrique en la corte, narradas a partir de ahora con gran viveza y amplitud. Y aun después de su huida de la corte, durante los días de su lucha abierta, siguen siendo reflexiones solitarias de un genio aislado que, por un milagro de la historia, se convierte en dirigente de su pueblo. "Debería ser el caudillo de los protestantes; pero lo es ahora otro en su lugar, su primo Condé, que estuvo antes. Este es ambicioso y precipitado y no ve más allá de la guerra de los partidos. ¡Al imbécil le mostráis confianza, buenas gentes de la religión! Ese todavía vive en los tiempos del señor almirante. No comprendéis que sería lo mismo dividir el reino debido a la religión que desgarrarlo en provecho propio, como si fuese un fuego fatuo."

Han pasado los tiempos del almirante Coligny: he aquí la gran verdad histórica cuya plasmación se ha impuesto Heinrich Mann como tarea. Pues sólo sobre la base de este cambio histórico es posible que los pensamientos de Enrique IV no se mantengan como ideas de un solitario y excéntrico soñador, sino

que se impongan victoriosamente a través de las guerras civiles hasta convertirse durante un largo periodo en hilo director de la historia ascendente de Francia. El secreto de su victoria está pues, como en todo personaje de importancia histórica, en que comprendió, hizo consciente y tradujo en obras la tendencia del pueblo a producir un giro histórico.

Sólo que en Heinrich Mann este giro no pasa de ser un hecho biográfico en la vida de Enrique IV. De aquí que su victoria no sea ni de lejos tan convincente como su desarrollo psicológico, como su educación. No creemos tener que repetir ya detalladamente que la causa de esta debilidad en una novela por lo demás tan extraordinaria yace justamente en que el camino biográfico-psicológico que conduce a este conocimiento resulta ser demasiado angosto; no puede convencer que un conocimiento, por profundo y correcto que sea, de un personaje solitario y extraordinario venza todas las resistencias en el campamento propio tanto como en el enemigo.

La victoria de las ideas de Enrique IV sólo podría tener un efecto de auténtica convicción si se nos hubiese informado de las más diversas corrientes en la vida popular francesa a través de una viva plasmación de destinos humanos que tienden con mayor o menor conciencia y mayor o menor decisión en esta dirección, en suma, si pudiésemos presenciar poéticamente a Enrique IV como el caudillo de estas corrientes. En otras palabras: si se nos hubiese aclarado literariamente la diferencia entre el periodo de Coligny y el periodo de Enrique de Navarra como la diferencia entre dos fases de desarrollo de la vida popular. Esto no lo hace Heinrich Mann, ni puede hacerlo en la forma biográfica de su narración, por sutil que sea el análisis psicológico de las diferencias que ya asoman aquí y allá en el temperamento, en la actitud espontánea ante la vida, entre Enrique y su madre, y entre Enrique y el almirante.

Y conste que esta tendencia de la evolución francesa es visible hasta en sus reflejos en los círculos dominantes. Pero ciertos prejuicios humanistas abstractos inhiben a Heinrich Mann frente a estas tendencias. No percibe que la introducción de la tolerancia religiosa por parte de Enrique IV no es sino un paso en el camino de la institución progresiva de la monarquía absoluta en Francia, y que su triunfo sobre el periodo de Coligny no fue sino una etapa en la lucha entre la monarquía absoluta y el feudalismo. Esta lucha se desenvuelve en Francia

de un modo sumamente complejo e irregular. No puede dudarse de que también con Catalina de Médicis surgieron problemas similares y afanes parecidos, y que en cierto sentido fue objetivamente por algún tiempo, una precursora de los anhelos de Enrique IV. Nos referimos al periodo en que con el auxilio del gran canciller burgués L'Hospital aprovechó a los hugonotes para quebrantar el predominio de los partidarios de Guisa, periodo en que, apoyada en L'Hospital y en el partido de los "políticos", quería aprovechar el equilibrio entre los partidos religiosos extremos para fortalecer el absolutismo francés. Las causas históricas que produjeron el fracaso de estos planes de Catalina se salen del marco de nuestro libro. Lo importante para nosotros es subrayar que en Heinrich Mann están completamente ausentes el partido de los "políticos" y la figura de L'Hospital. Está plenamente justificado que no tengan nada que ver con la *biografía del héroe*. Pero esto precisamente revela la falla histórica de la forma biográfica de la novela, pues de este modo se le adjudica a la psicología genial de Enrique IV una tendencia que en realidad constituyó una importante tendencia objetiva de la época y, por lo tanto, la condición propiamente dicha de su final victoria. (De los comentarios anteriores se sigue necesariamente que consideramos como misión de una novela histórica que hable de esta época no tanto la plasmación de L'Hospital y de sus amigos como la configuración de las corrientes populares reales cuya expresión política fue la actividad de aquéllos.)

De esta concepción estrecha y abstracta se desprende también que a la figura tan contradictoria y significativa de Catalina de Médicis no se le haga justicia en la novela de Heinrich Mann. Es presentada como una especie de bruja fantástica y muy estilizada, como una personificación del principio del mal. Las tradiciones iluministas de Heinrich Mann constituyen aquí un obstáculo para la auténtica captación poética de la realidad histórica. Todo esto es a la vez causa y consecuencia de la forma biográfica de la novela histórica. Las tendencias aún presentes hacia la abstracción conducen a esta forma. Y la forma, a su vez, tiene que intensificar aún más estas tendencias, ya que los diversos personajes son simplificados por ella; pierden su propia dialéctica concreta y compleja del movimiento por el hecho de ser meros planetas que giran en torno al sol del héroe de la biografía.

Los lados débiles de esta importante novela tuvieron que

destacarse aquí especialmente por no tratarse del fracaso individual de Heinrich Mann en un caso particular, sino de cuáles son los límites que el método biográfico de la novela histórica le impone incluso a un escritor tan notable como lo es Heinrich Mann; y lo hace hasta en una etapa del desenvolvimiento de sus capacidades en que se manifiestan en toda su madurez y en todo su vigor sus dotes extraordinarias para plasmar a sus personajes. Esta debilidad de la forma biográfica de la novela histórica puede expresarse, generalizando, en los términos siguientes: los rasgos personales y privados, puramente psicológico-biográficos, reciben un tratamiento de una amplitud desproporcionada, es decir, se les concede demasiada importancia. Las grandes fuerzas motrices históricas se quedan cortas, se presentan demasiado sumarias, demasiado referidas al personaje que ocupa biográficamente el centro de la atención. Y debido a esta falsa repartición de los pesos no puede ocupar su lugar en todo lo que vale el gran viraje histórico que constituye el contenido central verdadero de este género novelístico.

Y esta falsa proporción se refleja en la propia configuración psicológica. También en ésta se hace hincapié en ciertos rasgos y episodios que tienen una importancia sólo secundaria desde el punto de vista de la evolución total del personaje. Y las falsas proporciones en este terreno incluso le dan a esta obra, en general tan magistralmente concebida y narrada, cierto carácter de mera descripción estática. Esto puede observarse en todas las novelas de tipo biográfico. Esta proliferación de los rasgos ornamentales tiene por consecuencia en la psicología que las grandes crisis y transformaciones —aun cuando lo son de la persona que se encuentra biográficamente en el centro— se elaboren con brevedad y deficiencias.

Los autores contemporáneos de primera fila manifiestan una justificada aversión a la proliferación de lo psicológico. Intentan traducir la evolución psicológica de sus protagonistas a acciones vivas. Esta es sin duda una tendencia muy saludable y progresista en los mejores representantes de la literatura de nuestros días. Mas con su necesaria estrechez en el contenido, la forma biográfica representa también aquí un obstáculo al desenvolvimiento de esta sana tendencia poética. Pues esta forma biográfica implica de cualquier manera que los principales cambios en la vida de los héroes se presenten bajo la forma de una solitaria cavilación, de una solitaria discusión consigo mismos, según acabamos de mostrar con el ejemplo

de Heinrich Mann. Y la aversión —repetimos: justificada— contra el psicologismo de la literatura burguesa decadente sólo produce entonces una equívoca abreviación literaria de tales grandes momentos de crisis.

Estas fallas en los escritores de primera categoría justamente en los puntos en que quieren plasmar los cambios históricos más importantes en la vida de sus héroes no constituyen una debilidad literaria individual, pero tampoco deben considerarse como un fenómeno casual; son la consecuencia ineludible de la forma biográfica en la novela histórica, o dicho en otras palabras: de esas tendencias cosmovisuales que aún inducen a estos escritores a utilizar la forma biográfica de la novela histórica.

#### IV. *La novela histórica de Romain Rolland*

Hasta ahora nos hemos limitado, con consciente parcialidad, a la forma alemana de la novela histórica. Ello fue necesario porque es la novela alemana la que determina ahora el destino de la especie histórica. No cabe duda de que esta corriente en la novela histórica es por el momento la predominante, pero de ningún modo es la única importante. Ya en capítulos anteriores hemos hecho referencia ocasionalmente a la significación de las novelas de Anatole France, especialmente a la magnífica y auténticamente histórica plasmación del abate Jérôme Coignard. El camino aquí seguido ha vivido poco antes de la Guerra Mundial imperialista una importante prolongación en la hermosa novela histórica del gran humanista Romain Rolland titulada *Colás Breugnon*.

El hecho de que citemos juntas estas obras no implica de ninguna manera una conexión en el sentido filológico estricto de una "influencia" de Anatole France en Romain Rolland. Por el contrario, creemos que tal "influencia", si es que la hubo del todo, no fue sino mínima y desde luego no decisiva para la creación de esta novela. Sin embargo, si colocamos juntas ambas obras desde el punto de vista de la teoría y la historia de la novela histórica, si proponemos que Romain Rolland continúa en cierto sentido esta línea de Anatole France, ello se debe a razones objetivas más profundas, de índole histórico-social.

Tanto los grandes aciertos como las limitaciones en la plasmación, a que nos referiremos más adelante, de estas novelas

tan interesantes, se vinculan más bien a las peculiares condiciones de la lucha por el humanismo y la popularidad en la literatura francesa imperialista de la penguerra. La cadena de las revoluciones, que precedió a la fundación de la Tercera República, ha elevado la conciencia política de los escritores —aun de aquellos que durante un largo tiempo fueron conscientemente “apolíticos”— a una altura que no era capaz de alcanzar el desarrollo alemán, ni siquiera en los autores más sobresalientes y más interesados en cuestiones políticas. Por supuesto, las influencias generales de la economía del imperialismo han sido idénticas en lo esencial. Todos los problemas de la forma literaria creados por el poco aprecio de la sociedad capitalista al arte y que la época del imperialismo reprodujo en un plano intensificado, son válidos asimismo para Francia. Puesto que hemos tratado ya *in extenso* estos problemas, no hace falta volver sobre ellos. En el capítulo anterior pudimos observar que ciertos rasgos reaccionarios de la preparación del imperialismo y del propio imperialismo se manifestaron con particular énfasis justamente en la literatura francesa. Así sucedió por ejemplo con la transformación —tan importante respecto a nuestro problema— de la democracia revolucionaria en un cobarde y comprometido liberalismo que coqueteaba con cualquier ideología reaccionaria.

Para nosotros tienen ahora importancia ante todo ciertos rasgos específicos del desenvolvimiento francés que tienen también consecuencias positivas para la literatura. Hacemos sólo hincapié, y no en detalle, en los rasgos directamente relacionados con el asunto que nos ocupa. En primer término, la mayor y mucho más inmediata vitalidad de la gran tradición formada por la Revolución democrático-burguesa. Las glorificaciones de la Revolución, como la novela *Quatre-vingt-treize* de Victor Hugo y como los dramas de la Revolución de Romain Rolland, no sólo habrían sido imposibles en el mismo periodo en los autores alemanes, sino que habrían carecido igualmente en el público del efecto correspondiente. Recuérdese solamente cómo en la Alemania imperialista la historiografía de la socialdemocracia (Blos, Cunow, Conradi, etc.) puso en movimiento todo su “marxismo” para hacer aparecer los aspectos revolucionarios de este periodo como una “inmadurez” hacia tiempo superada para el presente. No obstante todas las debilidades ideológicas de Jaurès no se puede ni siquiera comparar su concepción histórica con la de estos autores. Los pocos

alemanes que, como Franz Mehring, pensaban de manera diferente respecto de la Revolución francesa, fueron excepciones aisladas, mientras que en Francia una capa relativamente amplia de intelectuales burgueses (por ejemplo Aulard y su escuela) se afanaba por investigar científicamente la verdadera historia de la Revolución francesa, incluidos sus aspectos revolucionarios plebeyos.

Los escritores progresistas más destacados de Francia viven la Revolución democrático-burguesa como un trozo de su herencia aún muy presente y eficaz. Y la pervivencia de esta herencia traza a la vez un puente hacia la comprensión vivida de la ideología que habría de preparar la Revolución, o sea la Ilustración y, más allá de ésta, hacia las corrientes espirituales progresistas y populares del Renacimiento.

A esta conexión se debe asimismo que las tradiciones materialistas en la literatura francesa puedan perdurar como las tradiciones del epicureísmo vital y gozoso de los grandes hombres de ingenio de los siglos xvi a xviii, mientras que en la *intelligentsia* alemana se ha interrumpido prácticamente por completo la influencia viva de Feuerbach, sin que se conozca ni comprenda tampoco el materialismo filosófico de Marx y Engels (a no ser en una forma burdamente vulgarizada); lo único que vive en la conciencia de los intelectuales como materialismo en general es el árido esquematismo de un Büchner o de un Moleschott. En Francia nunca llega a romperse por entero el hilo de la tradición del epicureísmo ingenioso. Esta pervivencia del legado de Rabelais y Diderot, y naturalmente de Montaigne y Voltaire, no necesita ser en los escritores de nuestro tiempo un materialismo filosófico consecuente, ni mucho menos. En la literatura no importa tanto la lógica filosófica, sino la manera en que este espíritu del epicureísmo ilustrado fructifica en la plasmación del mundo y de los hombres.

Hemos aludido ya a la inmortal figura de Jérôme Coignard, y el protagonista de la novela histórica de Romain Rolland, el artista artesano Colás Breugnon, también recibe de esta fuente sus mejores valores espirituales y humanos. En los dos casos se crea un placentero y armonioso respeto superior a la realidad, una fertilidad espiritual, psíquica y artística mediante la ingenuamente sobrentendida y sin embargo astuta entrega a su inagotable riqueza, una entrega que con todo se conserva a sí misma ilesa. Colás Breugnon expresa este sentimiento vital con hermosas palabras cuando habla de su relación con el arte

y con la naturaleza: “En lo que respecta al arte, he descifrado a menudo su misterio: pues soy un viejo zorro, conozco todas las tretas, y me río en mis barbas cuando descubro que es insípido. Pero por lo que toca a la vida, con frecuencia salgo perdiendo. Es mucho más astuta que nosotros, y sus invenciones superan inmensamente las nuestras”.

Claro está que esta pervivencia significa al propio tiempo una reelaboración; y de acuerdo con las orientaciones generales del periodo imperialista esta reelaboración del legado se encuentra no pocas veces mezclada con tendencias reaccionarias. Así, en muchas ocasiones el materialismo original, pero inconsecuente, se transforma radicalmente en un misticismo de la naturaleza no siempre libre de elementos reaccionarios.

Donde mejor puede observarse esta complicada mezcla de progreso, de intentos por sobrepasar las limitaciones de la democracia burguesa, y de una crítica reaccionaria de las grandes tradiciones revolucionarias es en la extensa influencia que han ejercido las ideas del sindicalismo —especialmente en su versión soreliana— en la intelectualidad francesa. No es difícil descubrir y criticar en Sorel las tendencias reaccionarias. Pero debe verse igualmente que en los más notables escritores de ese periodo el efecto de tales ideas parte siempre de la insatisfacción de su actitud democrática con los acontecimientos y resultados de la Revolución democrático-burguesa; las contradicciones insolubles de la democracia burguesa se sienten con gran viveza, y no se encuentra otra salida salvadora a estas contradicciones fuera de la que ofrece el mito sindicalista. Los contactos ocasionales con la ideología sindicalista en el *Juan Cristóbal* sin duda tienen aquí sus raíces. Y el que con este efecto no se trata en primer término de un influjo literario de las teorías sindicalistas, sino de un necesario reflejo intelectual de la situación social de Francia, lo prueba la concepción de la Revolución en *Los dioses sedientos* de Anatole France, a que ya aludimos brevemente, y cuya crítica a la sociedad burguesa carece de fundamentos sindicalistas.

Todas estas posturas contradictorias manifiestan su unidad esencial particularmente en la vida política, en la actitud de los mejores representantes de la intelectualidad francesa respecto a la tercera República. En los tiempos tranquilos y “normales” predomina el elemento de la decepción, de la crítica irónica a los defectos y limitaciones de la democracia burguesa. Esta crítica, en que en esos mejores representantes se expresa



la decepción por los resultados de la Revolución burguesa y la insatisfacción con la sociedad capitalista aun en su forma democrática más evolucionada, puede despertar fácilmente la apatía de una indiferencia ante la democracia, ante la república como forma del Estado. Mas la historia moderna de Francia muestra que siempre que una conspiración o un ataque de la reacción producen en la República una situación de crisis, los mejores de entre los intelectuales, los escritores de mayor talento y previsión, abandonan su *splendid isolation* para tomar parte activa en la lucha por salvar la democracia. Así se comportaron France y Zola y otros más en tiempos de la campaña Dreyfus; y así se comportaron los espíritus más elevados de la democracia en Francia cuando se manifestó la agresión fascista.

Y justamente esta presencia activa de los escritores de primer rango se da conjuntamente con el movimiento de las masas trabajadoras. Tan característico es para la Alemania guillermina el que la radical actitud política de Heinrich Mann lo situase dentro de los estratos más amplios de la intelectualidad en una posición notablemente aislada, como es característico para la evolución francesa el que Zola y France, Barbusse y Romain Rolland adquiriesen una creciente autoridad y popularidad justamente después de su apasionada actividad política y a consecuencia de esa actividad. Por supuesto que no deben olvidarse por eso los violentos ataques de los numerosos y ciertamente importantes escritores reaccionarios contra aquéllos, la difamación y persecución intensa de Zola, etc. Pero es esta lucha apasionada por el contenido social de la literatura lo que distingue la Alemania de Guillermo II de la Francia democrática. Heinrich Mann hizo resaltar a menudo esta diferencia en sus ensayos publicitarios y crítico-literarios y descubrió el motivo de la superioridad de la literatura francesa precisamente en esta conexión con la vida pública.

Este carácter vehemente de la participación de la literatura en las importantes luchas diarias por la democracia ha impedido que la novela histórica asumiese ese papel dirigente que alcanzó en la Alemania de la posguerra. Para Romain Rolland, la novela histórica es en una medida aun mayor una parte epistémica de la obra total de su vida de lo que fue para Anatole France. Ciertamente que la historia, en especial la de los momentos culminantes del humanismo creador y de la gran Revolución, representa para él un elemento decisivo. Mas la historia del

humanismo la trata en interesantes y eruditas monografías ensayísticas, y la de la Revolución en el gran ciclo de sus dramas históricos. En ninguno de estos dos casos es meramente casual la elección de la forma literaria.

Al decidirse por el ensayo bien fundamentado científicamente, que trabaja con los convincentes medios de la auténtica científicidad, Romain Rolland revela su enérgico rechazo de la moderna literatura histórica de moda. Por su amplias experiencias artísticas sabe que también la grandeza humana personal, la tragedia individual de un Miguel Angel, un Beethoven o un Tolstoi, sólo se puede descubrir y hacer entender a través de un paciente y concienzudo análisis científico y objetivo de su tiempo y de sus obras.

Tampoco el tratamiento dramático de la temática revolucionaria se debe al acaso. Romain Rolland no pretende tanto presentar, como lo hizo Anatole France, la dialéctica social de las limitaciones de la revolución burguesa, la necesidad de la decepción frente a la realización de su contenido social, si bien las cuestiones políticas y sociales de la Revolución constituyen desde luego el meollo de estos dramas. Lo que más le interesa es plasmar en sus trágicos entrelazamientos y acciones recíprocas la inmensa explosión de las pasiones humanas liberadas por la Revolución. En una situación histórica correspondiente y de acuerdo con las diferencias individuales de cada escritor, Romain Rolland se mantiene frente al periodo de la Revolución francesa de modo parecido a como Stendhal se encontraba respecto del Renacimiento. También Romain Rolland concibe el periodo de la Revolución como una escuela trágica de las pasiones que se desarrollan hasta sus últimas posibilidades. El mismo habla acerca de su relación como dramaturgo con esta historia en los siguientes términos: "Es para mí un almacén de las pasiones y de las fuerzas naturales... No me esfuerzo por hacerlas parecidas; pues son eternas... el poder artístico del drama de la historia se debe menos a lo que fue como a lo que siempre es. El torbellino de *Quatre-vingt-treize* todavía levanta polvo en el mundo."

La novela histórica *Colás Breugnon* fue concebida desde un ángulo radicalmente diferente. Según las propias palabras de Rolland, es una especie de *intermezzo* entre sus grandes ciclos épicos y dramáticos, un sendero lateral, un episodio dentro de su producción global. La determinación de su génesis y el lugar que ocupa dentro de la obra del poeta, sin embargo, no

habrán de rebajar su valor artístico. Simplemente confirma una vez más el papel histórico-social de la novela histórica en el humanismo francés de nuestros días.

Es un entreacto, un entreacto amable, positivo, a pesar de que su acción —tal como sucede, por cierto, también en *La rôtisserie de la reine Pédauque*— está repleta de sucesos tristes y aun trágicos. Esta tensión, el triunfo de la vida a través de esos sucesos, es lo esencial: aquí se manifiesta y se impone el viejo materialismo epicúreo de positiva vitalidad, la gran tradición de los humanistas franceses. El tema histórico no es casual ya por el mero hecho de que se quiere expresar la continuidad de este sentimiento ante la vida en el pueblo francés al remontar la acción a la época de la Regencia bajo el joven Luis XIII.

Por la intención de Romain Rolland incluso se trata de mucho más que de un desarrollo histórico ininterrumpido. La concepción del mundo de este gran humanista, su fe en la eternidad de los sentimientos y pasiones humanos rebasa también aquí la mera continuidad. *Bonhomme vit encore* son las palabras que antepone como lema a su novela, y en el prefacio, en el que explica la aparición inalterada de esta obra concluida muy poco antes de estallar la guerra mundial imperialista, ofrece como razón el que los nietos de Colás Breugnon, que habían sido héroes y víctimas durante la sangrienta epopeya de la guerra mundial, demostraron más que nadie al mundo la justeza de ese lema.

El autor concibe a Colás Breugnon, pues, no sólo como a un hijo de su tiempo, de un tiempo que pertenece a un pasado remoto, sino también como a un tipo eterno. Y no debe dejarse de ver lo decisivo aquí: lo concibe asimismo como a un tipo de la vida popular francesa. Mientras en Anatole France la epicúrea sabiduría de la vida y el alegre asentimiento a la vida “a pesar de todo” constituyeron el bien espiritual de un intelectual desclasado del siglo XVIII, esta cosmovisión descende en Romain Rolland con mucha mayor fuerza a las capas populares. Colás Breugnon, el artista-artesano, también nutre su espíritu y su concepción del mundo de la literatura, pero su sabiduría es en lo esencial realmente primigenia, surgida en forma inmediata de la vida misma, de la vida del pueblo.

Encontramos en esto una imperecedera belleza de la obra, que la convierte en un producto único en nuestro tiempo.

Romain Rolland jamás idealiza a su héroe. Incluso dibuja en un primer plano intencionadamente una serie de rasgos negativos: un cierto desaliño, una indolente comodidad en su vida diaria, etc. Colás Breugnon es todo lo contrario de un "héroe ideal" estilizado como persona perfecta; sus fallas y sus rasgos positivos no responden de ninguna manera a esas imágenes en que solía glorificarse al pueblo francés en diversas épocas y en diferentes posiciones.

Pero si bien Romain Rolland rompe con todas las tradiciones de la idealización del pueblo, es aun mayor el contraste de su obra con las orientaciones literarias modernas que buscan reproducir al pueblo con apego a la naturaleza y resaltando la grosería humana; los escritores de estas direcciones hacen responsables de estos rasgos de inhumanidad a las "circunstancias". El retrato que traza Romain Rolland de un héroe popular revela en todo momento el carácter de aspe-reza, de robustez, pero al mismo tiempo —e inseparablemente de estas manifestaciones vitales, que son aquí mucho más que su mera forma— la figura protagonista presenta siempre una extraordinaria autenticidad humana, una gran delicadeza y ternura en sus relaciones con otras personas, una decisión sencilla, inteligente y astuta que en los momentos de verdadera prueba, de verdadero peligro, crece hasta convertirse en genuino heroísmo, en firmeza heroica. Escenas como la del encuentro y de la despedida de la amada de juventud, cuya prehistoria constituye la descripción conmovedora y llena de humor de este amor, como la de la despedida de su buena y prosaica esposa, con la que ha vivido durante toda su vida en humorístico desacuerdo, no las encontramos en un autor de nuestros días. Habría que remontarse a las escenas de la vida popular en Gottfried Keller para descubrir un parangón de este humanismo de lo popular.

Ya por este hecho se distingue claramente la posición única de la novela histórica de Romain Rolland en la producción literaria de nuestro tiempo. El estilo de su exposición es en varios aspectos radicalmente opuesto al de los humanistas alemanes antifascistas. La mayor falla de las obras de éstos, aun de obras tan extraordinarias como el *Henri IV* de Heinrich Mann —la ausencia de vida popular concreta en su plenitud humana y primigenia— viene a ser precisamente el magnífico acierto de esta novela. Y esta oposición merece señalarse muy especialmente en vista de que hoy día es aun mucho más actual la cuestión

de la popularidad —hoy día, o sea en el periodo de la concentración militante de todas las fuerzas de la democracia contra el fascismo— que en la época en que se escribió el *Colás Breugnon*.

La oposición, sin embargo, no radica sólo en este aspecto, en que es evidente la inmensa superioridad de Romain Rolland frente a sus colegas antifascistas alemanes. Puede observarse el contraste asimismo en la posición de estos dos tipos de novela histórica respecto de las luchas político-sociales del periodo descrito y, por mediación de ellas, respecto de las luchas de clase del presente. A continuación explicaremos en detalle por qué esta relación es demasiado directa en la novela histórica de los antifascistas alemanes, y por qué tiene ciertas consecuencias nefastas esta relación para la exposición auténtica y viva del pasado. La novela histórica de los escritores alemanes antifascistas ofrece la poesía de la lucha en pro del humanismo y de la cultura y en contra de la reacción y de la barbarie; más por ahora adolece de una grave falla: la poesía es todavía abstracta, no se alimenta de las verdaderas fuerzas populares.

En Romain Rolland sucede todo lo contrario. Ya hemos hecho hincapié en la alta y vital poesía de la popularidad en su novela. Y esta poesía descansa en un *mantenerse alejado* de las luchas políticas del periodo descrito, actitud plenamente consciente y elevada a concepto del mundo. No es que Colás Breugnon y su poeta no tomasen partido en estas luchas. Sólo que su toma de posición implica un brusco y desconfiado rechazo de *ambos* partidos en pugna de ese periodo, tanto de los católicos como de los protestantes. Romain Rolland hace decir a su protagonista: “Un partido vale tanto como el otro; y el mejor de ellos no vale ni siquiera la cuerda con la que habría que ahorcarlo. ¿Qué puede importarnos que sea éste o aquél el sinvergüenza que haga de las suyas en la corte?” Y en otro pasaje es aún más explícito: “¡Dios nos proteja de nuestros protectores! Ya nos protegeremos nosotros mismos. ¡Pobres borregos! Si sólo tuviésemos que defendernos del lobo, ya sabríamos cómo ayudarnos. Mas ¿quién nos protegerá del pastor?” Y Rolland no sólo hace repetir varias veces estas opiniones, sino que en el curso de la acción muestra, con ejemplos directos, cómo los plebeyos de ese tiempo tuvieron toda la razón al tener esa doble desconfianza y cómo intentaron transformar en actos esa desconfianza, ya en forma solapada, ya con toda decisión.

La gran sabiduría poética de Romain Rolland se revela igualmente en el periodo de la historia francesa que eligió para plasmar la desconfianza plebeya frente a todo lo que sucede "arriba". La gran época de las luchas hugonotes pertenece al pasado. Y todavía está lejos el tiempo de las batallas decisivas entre la monarquía absoluta y los partidos que nacieron del feudalismo, el tiempo de la Fronda, de la guerra de los Cevennes. Los partidos existen, pero sus encuentros acaban "arriba" en intrigas de la corte y "abajo" en el saqueo del pueblo, ya se trate de protegidos o de enemigos. El inteligente plebeyo Colás Breugnon juzga estos combates de su tiempo con toda certeza, en el fondo; especialmente si se añade que expresa con gran efusión su veneración por Enrique IV, considerándolo "su hombre".

Pero creo que no se haría justicia a las intenciones poéticas de Romain Rolland si sólo se considerara esta justificación pasajera —y válida para únicamente esta fase— del punto de vista de su Colás Breugnon. Repetimos: la gran sabiduría de Romain Rolland se manifiesta en el hecho de que escogió un tema histórico en que todos los argumentos de su héroe, sus ideas y sus actos, parecen ratificarse por la propia realidad de esa época. Pero el poeta quería expresar con ello algo diferente, más amplio y más profundo; de ninguna manera deseaba restringir sus conclusiones al lapso concreto del radio de actividad de su héroe.

Recordemos las citas de Romain Rolland que mencionamos en el capítulo anterior respecto de Charles de Coster y su novela, particularmente su elogio por la actitud del autor, que en cuanto a la guerra de liberación neerlandesa estuvo ciertamente contra Roma, pero de ningún modo a favor de Ginebra. Y si reunimos esta idea con la que expresa en el prefacio al *Colás Breugnon* acerca de la actualidad de este tipo humano, veremos que a través de la conducta de su protagonista frente a los partidos de la época de Luis XIII que luchan "arriba" Romain Rolland no sólo quería representar con profundo afecto un sentimiento muy comprensible en su concreción histórica, sino que además deseaba presentarle al mundo una figura ideal del punto de vista plebeyo justo.

Poco después de concluir esta novela estalló la guerra mundial imperialista. Está en la mente de todos el recuerdo vivo y agradecido de la actitud varonil, valiente y dispuesta al sa-

crificio de Romain Rolland contra la matanza en escala mundial. Pero tras las experiencias de los últimos diez años, tan significativos en la historia, y que Romain Rolland ha vivido con la intensidad del gran poeta y pensador que es, este autor sabe muy bien que el *au-dessus de la mêlée* ha expresado de manera muy imperfecta su espíritu luchador contra la guerra imperialista y que ha creado las posibilidades de grandes malentendidos y hasta distorsión de sus intenciones.

En realidad, el pacifismo abstracto que caracterizó a Rolland temporalmente no guardó jamás un parentesco interno con el de los otros, por más que se llamaran discípulos y seguidores suyos. Justamente el *Colás Breugnon* revela las fuentes sociales y filosóficas fundamentalmente diferentes de su postura específica y personal. Y este rasgo plebeyo que procede de una profunda, auténtica y espontánea sensibilidad para lo popular, distingue su posición radicalmente de las posiciones que de palabra parecen semejarse a ella.

Basta comparar el *Erasmus* de Stefan Zweig con el *Colás Breugnon* para percibir de inmediato la oposición entre ambas novelas. En aquélla nos encontramos con un hipersensible, temeroso y nervioso rehuir de toda decisión, con la típica creencia del intelectual de que el precavido equilibrio que surge así entre el "por un lado" y el "por el otro lado" es un verdadero elevarse por encima de las contradicciones ideológicas y de las oposiciones sociales. En la segunda novela, en cambio, nos enfrentamos a un vigoroso rechazo plebeyo de los aventureros y atildados cortesanos mezquinos que explotan al pueblo, un rechazo de los dos partidos en pugna que, dado el caso, los vence astutamente y hasta se sirve del garrote y de la espada cuando es posible y necesario. El *Erasmus* es un delicado y refinado producto del liberalismo decadente de un estrato intelectual que en sus tiempos había sido revolucionario burgués. El *Colás Breugnon* manifiesta una rebeldía primigenia y plebeya que aún no ha madurado para alcanzar una actividad consciente en la revolución democrática. La artística palidez y fragilidad en Zweig y la floreciente plenitud de los colores en Rolland reflejan clara y adecuadamente esta oposición.

El *Colás Breugnon* y toda la fase correspondiente a la evolución de su autor nada tienen que ver con sus seudoseguidores. El libro es una parte de la representación literaria de esa atmósfera campesina plebeya cuyas importantes objetivaciones en la novela histórica hemos analizado ya, por ejemplo

al estudiar *La guerra y la paz* de Tolstoi o el *Ulenspiegel* de De Coster.

También aquí se trata únicamente del parentesco entre corrientes sociales que comparten sólo los rasgos generales, mas no los particulares, por lo que sus plasmaciones artísticas tienen que presentar variaciones muy notables. Romain Rolland no se siente arrebatado por el ciego y espontáneo odio de De Coster, un odio que en lo artístico se transforma de golpe en naturalismo. Su postura frente a los partidos de "arriba" se caracteriza más por un desprecio de superioridad intelectual que por un odio patético. Su Colás Breugnon se mantiene en lo espiritual y en lo humano más próximo a un Jérôme Coignard que al moderno Eulenspiegel, y ello no obstante su naturaleza plebeya. Y este arraigo espiritual y humano de su héroe popular en la tierra materna del nuevo humanismo aleja también el estilo de Romain Rolland de los excesos naturalistas del deseo carnal y de la crueldad tan característicos del poeta belga. El placer que halla Breugnon en mujeres y vino y una buena mesa brilla por doquiera en los delicados colores pastel de un epicureísmo profundamente humano a la vez que un poco pícaro. La mayor rudeza de Colás Breugnon frente a su hermano más culto del siglo XVIII constituye una feliz transposición a esferas plebeyas, pero la actitud humanista fundamental se conserva en ella, se confirma y se fortalece.

Estas dos obras reflejan lo mejor que ha producido la protesta humanista contra el presente capitalista en Francia. Pero al mismo tiempo reflejan también la limitación histórica y social de esta protesta humanista en el tiempo en que se desenvuelve la acción. La sabiduría y superioridad epicúrea es en ambos casos una imagen de la renuncia a una transfiguración, a una transformación de la realidad social mezquina y hostil, una renuncia arropada en ironía y humor que se expresa con diafanidad artística en el hecho de que en tales obras la totalidad de la realidad histórica aparece —cuando aparece— trazada con contornos mucho más pálidos y moderados que la figura misma del protagonista humanista; en el hecho de que tales obras, por vitales que aparezcan muchas de sus figuras secundarias y por vigorosas que sean muchas escenas particulares, ofrecen en su totalidad más bien *retratos* que imágenes del mundo.

Romain Rolland subraya todavía este carácter de retrato al emplear la primera persona en su narración. Es evidente que traza menos una imagen de la época que su reflejo en la vida



y en las experiencias de Colás Breugnon. Con esto, la obra da la impresión de algo estático, pese a la variedad de acontecimientos interesantes. Su naturaleza interna es más bien una revelación. Vemos cómo el retrato de Colás Breugnon se va enriqueciendo rasgo por rasgo a medida que el poeta utiliza con mano perita el pincel de la vida. Una vez terminado el cuadro, acaba también la novela. Pero sentimos que no ha sucedido nada fundamentalmente nuevo. Sólo que ahora observamos el retrato con mayor claridad y mejor comprensión que al principio. El modelo, con todo, ha permanecido igual. Colás Breugnon no sufre un desarrollo; no en el sentido en que lo hemos realzado con respecto a los "individuos históricos" como figuras secundarias, en que el desenvolvimiento, la revelación de sus cualidades humanas, ofrece una respuesta a las cuestiones histórico-sociales que van surgiendo a lo largo de la novela, o sea que constituye un elemento del dinamismo objetivo de la historia, sino en un sentido mucho más elemental y literal. Pues en la figura de Breugnon, en su psicología, en el desarrollo de su carácter están contenidos en forma concentrada todos los problemas, tanto humanos como históricos. Pregunta y respuesta se dan en la descripción de su vida, y sólo en ella. De acuerdo con esto, en la novela suceden muchas cosas, pero sólo con el fin de mostrar desde todos los ángulos posibles la misma actitud del héroe ante la vida. En este sentido, la novela carece de acción. En efecto, todo lo exterior, todo lo que pueda ser acción, no tiene por finalidad llevar adelante a ciertas personas o descubrir la crisis de una situación determinada en el mundo, sino sólo la de explicar una *conducta humana*.

Romain Rolland es un escritor que ha heredado las mejores y más nobles tradiciones del arte clásico y que las ha convertido en una vital y útil posesión suya. Pero los desfavores del tiempo lo han arrojado lejos de la tradición clásica de la novela histórica. Sus notables rasgos de hombre y de artista se revelan en la perfección interna que logró imprimir a su novela a pesar de lo desfavorable de las circunstancias de su época. Alcanzó esta perfección sobre la base de una renuncia consciente y profundamente artística, de una renuncia a la plasmación del empuje histórico de fuerzas populares ignotas, a la plasmación viva de esas fuerzas a través de la acción recíproca de todas las partes de la sociedad.

La sabiduría artística de esta renuncia no puede admirarse

lo suficiente. La elección del periodo configurado responde también en este sentido a una alta inteligencia artística: tras las escuetas indicaciones del poeta, el lector no se lamenta de haber recibido el retrato de Colás Breugnon en vez de la imagen de la época. Pero medida con la pauta de las imágenes históricas de los autores clásicos de la novela histórica o de la imagen social que se ofrece en el *Juan Cristóbal*, hay en esta sabiduría en la elección sin duda algo de resignación, una especie de autolimitación artística.

Esta forma del arte se manifiesta igualmente en el lenguaje. Romain Rolland ha descrito a Colás Breugnon mediante las palabras de este último, por lo que el retrato adquiere una autenticidad inmediata. Al mismo tiempo se realza continua y vívidamente el carácter plebeyo del héroe mediante el viejo lenguaje discretamente remozado. Y sin embargo, es inevitable que para el lector moderno este lenguaje tenga cierto ligero, casi imperceptible, saborcillo a artificio, a truco literario. Y ambas consecuencias de la narración simultánea en primera persona, tanto esta dependencia del lenguaje arcaizante como el ya reseñado estatismo que implica el retrato, subrayan el carácter artístico experimental de esta hermosa novela. El hecho de que una tan elevada creación del antiguo y primigenio carácter plebeyo no pudiese producirse sin esos matices de lo meramente artificioso constituye uno de tantos fenómenos trágicos de nuestro tiempo.

#### V. *Perspectivas del desarrollo del nuevo humanismo en la novela histórica.*

Vemos, pues, que todos los problemas de forma y de contenido de la novela histórica moderna se concentran en la cuestión de la herencia. La lucha por liquidar el legado político, ideológico y artístico del periodo del capitalismo decadente, la lucha por renovar y desarrollar fértilmente las tradiciones de los grandes periodos progresistas de la humanidad, del espíritu de la democracia revolucionaria, de la generosidad y popularidad artística de la novela histórica clásica determina todos los problemas estéticos, todas las valoraciones estéticas en este campo.

Ya este planteamiento de la cuestión y, según esperamos, su esclarecimiento a través de los análisis de estas páginas, muestran cuán poco se reducen estos problemas a lo meramente estético. La forma artística, como reflejo concentrado e inten-

sificado de los rasgos más importantes, tanto individuales como generales, de la realidad objetiva, no se puede tratar jamás en forma aislada y sólo como tal. Justamente la evolución de la novela histórica revela con gran claridad cómo detrás de los problemas aparentemente sólo formales, constructivos (por ejemplo la cuestión de si los grandes personajes de la historia deben ser protagonistas o sólo figuras secundarias), ocultan problemas político-ideológicos de máxima importancia. La cuestión íntegra de si la novela histórica es un género aparte con sus propias leyes artísticas o si en principio no se distingue de la novela en cuanto a las leyes generales que la rigen sólo se puede dilucidar en conexión con la actitud general ante los decisivos problemas políticos o ideológicos.

Hemos visto que la decisión respecto a todos estos problemas depende de la posición del escritor respecto a la *vida popular*. El remontarse a las tradiciones de la novela histórica clásica no constituye una cuestión estética en un sentido estricto y especializado. No se trata de indagar si Walter Scott o Manzoni ocupan un peldaño estético superior a aquél en que se encuentra Heinrich Mann, o al menos no es esto lo que más importa; lo que interesa verdaderamente es que Scott y Manzoni, Pushkin y Tolstoi han captado y transfigurado la vida del pueblo en una forma más profunda y auténtica, más concreta y humana que cualquiera de los más renombrados escritores de nuestros días, y que la forma clásica de la novela histórica fue el modo adecuado de expresión de los sentimientos vitales de esos autores, que la trama y composición clásicas se habían desarrollado precisamente para hacer patente lo esencial, la riqueza y la variedad de la vida popular como fundamento del proceso de la historia. En cambio, en las novelas históricas aun de los mejores escritores de nuestra época nos topamos a cada instante con una oposición entre el contenido ideológico, el sentimiento humano vital que se intenta expresar, y los medios artísticos de expresión.

Así pues, si la crítica se enfrenta a las obras más sobresalientes de los autores modernos utilizando como pauta estética la que ha obtenido por el estudio y el análisis de los clásicos de la novela histórica y de las leyes de la poesía épica y dramática en general, está doblemente justificada. En primer término, el hecho de que una corriente literaria cualquiera haya surgido con necesidad histórico-social, de que sea un producto necesario del desarrollo económico y de las luchas de clase de

su tiempo, no constituye todavía una piedra de toque para su enjuiciamiento estético. Cierto que el historicismo reaccionario y relativista y la sociología vulgar no menos relativista predicán lo contrario. Desde Ranke, todos los vulgarizadores mecanicistas afirman que cualquier producto del desarrollo histórico “se mantiene en idéntica inmediatez a Dios” o, según el vocabulario de la sociología vulgar, “en idéntica inmediatez al equivalente de clase”. Según como se quiera, esto suena o extraordinariamente “profundo” en el sentido de un irracionalismo místico de la concepción de la historia, o extraordinariamente “científico” en el sentido de una teoría burguesa vulgar y liberal menchevista del progreso.

De hecho, mediante ambas concepciones se desgarran la conexión verdadera entre arte y realidad. El arte se presenta simultáneamente como expresión fatalista y subjetiva de una individualidad. De este modo, no es el reflejo de la realidad objetiva. Y los criterios de la estética genuina frente al arte proceden justamente de este rasgo fundamental del arte. Por reflejar la novela histórica el desarrollo de la realidad histórica en forma artística, la pauta para su contenido y para su forma debe extraerse de esta misma realidad. Y ésta es la realidad de la vida popular que se desenvuelve con irregularidad y crisis. Si hasta escritores de la talla de un Flaubert o de un Conrad Ferdinand Meyer se ven ya incapacitados de percibir en toda su riqueza los verdaderos problemas de la vida popular debido a motivos profundos y necesarios del desarrollo de la sociedad y a la decadencia ideológica determinada por este desarrollo, si convierten la pobreza, la indigencia histórico-social de la imagen de la historia por ellos observada en una “nueva” forma de la novela histórica, la estética marxista se ve obligada no solamente a *explicar* social y genéticamente esta pobreza e indigencia, sino también a *medirla* estéticamente de acuerdo con las máximas exigencias del reflejo artístico de la realidad histórica y a declararla como demasiado fácil.

Con esta proclamación del derecho de la crítica a juzgar y condenar los productos artísticos de épocas enteras, cuya necesidad histórico-social naturalmente se reconoce (reconocimiento en que por cierto se basa todo el juicio estético), aún no queda agotado el problema de la novela histórica contemporánea. Pues en repetidas ocasiones hemos observado la profunda *oposición* ideológica que separa la actividad literaria de los representantes mejores de la novela histórica de nuestros días de la

actividad propia de la decadencia burguesa. Así, resulta mucho más difícil la tarea de juzgar esta novela histórica. La pauta clásica no se enfrenta con el mismo distanciamiento brusco a esta producción como a las obras de la incipiente decadencia artística de la literatura burguesa y especialmente a la producción de la decadencia ya marcada. Entre el periodo clásico de la novela histórica y la novela histórica de nuestro tiempo existen igualmente coincidencias profundas y decisivas. Ambas se afanan por representar la vida popular en su movilidad, en su realidad objetiva y al propio tiempo en su viva relación con el presente. Esta viva relación política e ideológica con el presente constituye otro elemento importante que vincula íntimamente la producción actual de nuestros humanistas con el periodo clásico.

Pero la irregularidad del desarrollo histórico complica extraordinariamente esta relación, y lo hace en ambas cuestiones decisivas, tanto en la de la popularidad como en la de la relación con el presente. Es tan interesante como característico que las concepciones de muchos humanistas contemporáneos sean mucho más radicales que las de los clásicos en lo que respecta a asuntos político-ideológicos. Recuérdese sólo el contraste que existe entre el moderado *tory* Walter Scott y el revolucionario demócrata Heinrich Mann. La irregularidad del desarrollo se manifiesta en que Walter Scott, sin embargo, estaba en su vida mucho más familiarizado y unido a la vida del pueblo de lo que jamás estuvo el magnífico escritor del periodo imperialista, que tiene que enfrentarse al aislamiento del escritor respecto de la vida popular —aislamiento creado por la división social del trabajo en el capitalismo avanzado— y superar la ideología liberal que se hace cada vez más reaccionaria en el imperialismo.

Para los escritores del periodo clásico de la novela histórica, la estrecha unión con la vida popular era un hecho natural y socialmente dado. Fue en el periodo en que ellos vivieron cuando las fuerzas de la división social del trabajo del capitalismo comenzaron a ejercer una influencia decisiva en la literatura y el arte en el sentido de aislar a los escritores de la vida popular. En varios autores del romanticismo reaccionario de entonces se percibe claramente esta influencia, si bien no sería sino en un momento posterior cuando se convertiría en el fundamento dominante de toda la literatura.

Los humanistas de nuestro tiempo parten en sus obras pre-

cisamente de una protesta contra los *efectos deshumanizadores del capitalismo*. En esta protesta desempeña un papel de primera importancia la trágica enajenación del escritor respecto de la vida del pueblo, su aislamiento, su necesaria dependencia sólo de sí mismo. Pero forma parte constitutiva de la situación el hecho de que esta protesta sólo se puede desarrollar paulatina, irregular y contradictoriamente desde la *abstracción* hasta la *concreción*. Esto es así no nada más por la razón general de que la concreción en la familiaridad y unión con la vida popular de por sí sólo se puede conquistar paso a paso, sino también por la dialéctica interna de la lucha de estos escritores contra la situación de aislamiento social que sufre la literatura en el imperialismo.

Esta dialéctica determina la lentitud e irregularidad con que se le ajustan las cuentas a la ideología liberal del imperialismo. Justamente por arder en los auténticos escritores de este tiempo un profundo anhelo de superar el aislamiento de la literatura y el consiguiente esteticismo, la vanidad artística y la satisfacción barata, tenían que buscar aliados que los auxiliaran en su lucha por una eficaz actividad social de la literatura en la sociedad de su tiempo, tal como era. Consecuencia obligada de esta búsqueda es que los escritores se aferren con pasión a las corrientes sociales y manifestaciones humanas en que creen hallar una posibilidad, por leve que sea, de poderlas hacer participar en la protesta contra la inhumanidad del presente social.

Así pues, fue extraordinariamente difícil la resurrección del espíritu democrático-revolucionario en la literatura alemana. El compromiso liberal por un lado, y por el otro la abstracta negación bohemio-anarquista, pusieron en el camino de su evolución los más diversos obstáculos. Y si al analizar el desarrollo de los principales autores antifascistas nos encontramos con los muy variados intentos de establecer contacto con esas corrientes —intentos que revelan un juicio insuficientemente crítico y en ocasiones una sobrestimación carente de todo criterio—, tendremos que entenderlo a partir del desenvolvimiento general de Alemania y en buena medida, aunque no con tanta precisión, a partir del desenvolvimiento de todo el resto de Europa occidental. La caída del régimen de los Hohenzollern y la República de Weimar sólo podía traer consigo una cierta evolución, mas no un cambio radical. Este se produjo apenas gracias a la victoria de la barbarie fascista en la propia Ale-

mania, gracias a las experiencias y victorias del Frente popular en Francia y España.

Sería, sin embargo, un grave error el ver únicamente fallas y debilidades en esa producción literaria del pasado inmediato, que manifiesta por doquier las huellas de este lento despertar del espíritu democrático revolucionario. No nos es posible en esta ocasión analizar en detalle la literatura alemana del periodo prefascista, tanto menos cuanto que sus mejores frutos se encuentran fuera del marco de nuestra investigación. Permítasenos sin embargo ilustrar esta concepción de la situación general de la literatura humanista de protesta mediante un ejemplo: el ejemplo de Thomas Mann. Sería enteramente superficial y equivocado considerar como algo negativo el hecho de que este gran escritor ofrezca en su obra de juventud una dura y profunda autocrítica de la literatura que se apoya sólo en sí misma y enfrente al autor de esta literatura al sencillo y eficiente burgués. Con una dialéctica extremadamente sutil y complicada, Thomas Mann descubre aquí las profundas contradicciones de la vida burguesa y de la incultura burguesa, y combate sin ambages al tipo humano dominante del capitalismo alemán. Pero a medida que penetra en las profundidades de la problemática de la literatura aislada, a medida que rechaza con decisión creciente el retiro del escritor a una "torre de marfil" que niega en forma abstracta todo el presente, se ve cada vez más obligado a buscar con la mirada en su derredor a un tipo humano al menos relativamente positivo. Su honradez literaria se manifiesta asimismo en que critica irónicamente al tipo presentado como positivo en otras conexiones, con lo que añade fuertes reservas a su aceptación de este tipo humano; gracias a ello, sus creaciones artísticas jamás degeneran en una glorificación del presente, en una apologetica.

En todo lo anterior debe observarse históricamente una doble tendencia. Por una parte, Thomas Mann, al igual que cualquier otro escritor de categoría, se empeña por obtener y plasmar una imagen total y comprensiva de la sociedad de su tiempo. Forma parte de esta universalidad de la imagen el que se configuren las más diversas personas —aun los portadores de principios enemigos— como seres humanos vivos y polifacéticos, no como caricaturas de cartel. En este aspecto, tanto Thomas Mann como otros de los mejores autores contemporáneos trascendieron con mucho el horizonte de los prejuicios

de la burguesía liberal. Por otra parte, sin embargo, se refleja la lenta y contradictoria separación de los prejuicios burgueses reaccionarios de la época imperial en la manera en que se concibe humana y artísticamente a estos tipos. Hacemos hincapié en este punto: el signo de esta paulatina y medrosa superación de los prejuicios no se encuentra en el hecho de que se plasme como humanos también a los tipos enemigos, sino en una actitud poco crítica frente a estos tipos en su totalidad social y humana, en el no reconocimiento de sus limitaciones sociales y humanas. Para darnos perfecta cuenta de esta situación, basta remitir a la descripción de la Prusia y a las tradiciones fridericianas por Thomas Mann durante la primera Guerra Mundial.

Y aunque de manera menos marcada, encontramos tales formas de la concepción y plasmación con respecto a los representantes de la burguesía liberal también en un periodo anterior de Heinrich Mann, y con respecto a los venerables y decentes tipos militares alemanes las hallamos igualmente en Arnold Zweig, etc. Esta manera de captar poéticamente la realidad por supuesto tiene sus raíces políticas e ideológicas. También aquí será suficiente mencionar algún ejemplo; basta con referirse al falso enjuiciamiento de Bismarck o de Nietzsche, casos en que todavía hoy se manifiestan ciertos prejuicios del periodo superado o al menos vestigios de esos prejuicios.

Esta lenta y contradictoria senda que ha seguido la superación de la ideología liberal y enajenada respecto del pueblo se refleja también en las novelas históricas de los humanistas antifascistas. Si en páginas anteriores hemos podido comprobar que una de las mayores debilidades de esta producción ha sido el plasmar los problemas de la vida popular desde el punto de vista de "arriba", con lo que el pueblo sólo desempeña un papel en su relación directa con lo que ocurre "arriba", de hecho hablamos de la clara imagen literaria de las tradiciones burguesas liberales aún no totalmente superadas. El giro artístico hacia las tradiciones de la novela histórica de corte clásico no es, pues, en primer término, un problema artístico-estético. Más bien se trata de la consecuencia necesaria de la victoria decidida y completa que está a punto de alcanzar el espíritu de la democracia revolucionaria, del vínculo concreto e íntimo de el destino del pueblo, entre los mejores representantes del humanismo. (Nuestros análisis anteriores han mostrado al lector con suficiente claridad que esa moderna tradición plebeya



en Francia y Bélgica, cuyas etapas quedan marcadas por los nombres de Erckmann-Chatrian, De Coster y Romain Rolland, adolece con un signo artístico opuesto exactamente de la misma ausencia de concreción histórica. El problema artístico-ideológico de la resurrección del espíritu de la novela histórica clásica es válido también aquí y se halla igualmente ligado a la concretización político-social de la democracia revolucionaria. Sólo que las conclusiones literarias que se han de extraer de ese problema presentan un carácter diferente y con frecuencia opuesto.)

Con este complejo de problemas se relaciona estrechamente la cuestión de la conexión con el presente. Es necesario recalcar una vez más el contraste que existe entre la novela histórica contemporánea y sus precursores inmediatos. La novela histórica de los humanistas de nuestro tiempo mantiene un vínculo ineludible con los grandes problemas de actualidad de nuestros días. Esta novela histórica, a diferencia de lo que sucede con la de tipo flaubertiano, está dispuesta a plasmar la *prehistoria del presente*. Esta actualidad, en su amplio sentido histórico, constituye uno de los mayores adelantos logrados por la novela histórica de los humanistas antifascistas; señala el inicio de un *viraje* en la historia de la novela histórica.

Conste: no es más que el *inicio* de un viraje. Pues el viraje mismo se remonta a su vez a las tradiciones de la novela histórica clásica. La diferencia que persiste aún hoy entre ambas ha sido estudiada ya en diversos capítulos por nosotros. En resumen, consiste en que la novela histórica de los humanistas contemporáneos no pasa de ser por ahora la *prehistoria abstracta de las ideas* que mueven el presente; no son todavía la prehistoria concreta del destino del pueblo mismo, que fue justamente el que había plasmado la novela histórica en su época clásica.

De la relación más intelectual y general que concreta e histórica que guarda esta producción con el presente se sigue necesariamente una parcial distorsión de ciertos personajes históricos o de determinadas corrientes, es decir, un desvío de esa magnífica fidelidad a la realidad histórica que constituyó la fuerza de la novela histórica clásica. Además, esta relación demasiado intelectual y por consiguiente demasiado directa con el presente ejerce un influjo abstrayente sobre la totalidad del mundo representado. Si la novela histórica es la prehistoria concreta del presente, como lo fue entre los clásicos, entonces

el destino popular representado en él es artísticamente un fin en sí mismo. La relación viva con el presente se expresa en el movimiento configurado de la propia historia, o sea que en sentido artístico es objetiva y se convierte artísticamente en una figura pura, sin saltar jamás el marco histórico-humano del mundo representado. (Hemos hablado ya extensamente acerca del hecho de que esto sólo puede darse dentro de los límites del “anacronismo necesario”.) La relación directa e intelectual con el presente, relación hoy predominante, muestra de manera implícita la tendencia a transformar la representación del pasado en una *parábola del presente*, a extraer de la historia un “*fabula docet*” en forma inmediata, lo cual se opone a la naturaleza de la concreción histórica del contenido tanto como a la redondez real y no formal de la plasmación.

Quizá suene paradójico que justamente esta relación directa con el presente tenga un efecto abstrayente y por tanto debilitador sobre los problemas actuales colocados en primer plano; pero es así. Donde mejor se percibe este hecho es en la nueva novela de Feuchtwanger, *Der falsche Nero* (El falso Nerón). No conocemos otro producto artístico contemporáneo que haya nacido de un odio tan intenso contra el fascismo. El *pathos* satírico de este odio, que implica un importante paso hacia adelante en dirección a la manera democrático-revolucionaria de combatir al enemigo, no constituye, sin embargo, lo único positivo de esta obra. Feuchtwanger configura aquí los movimientos populares con una mayor concreción que en sus novelas sobre Josefo, incluida la segunda parte de este ciclo. Estos movimientos populares, ciertamente, también son vistos y presentados desde el punto de vista de quienes sostienen los hilos en el fondo y de los dirigentes en el primer plano, pero han alcanzado sin duda un grado de concreción y diferenciación muy superior que en las otras obras. Pese a esta mayor vitalidad y concreción, la novela a que hacemos referencia no pasa de ser una interesante y gran parábola: presenciamos cómo un patético payaso, instigado por intrigas capitalistas, se coloca a la cabeza de un movimiento popular, cómo ejerce durante un tiempo un poder dictatorial hasta que su poder se derrumba cuando el pueblo vuelve a la sobriedad. Hasta ahora no se ha escrito una sátira más mortalmente atinada a Hitler y a sus secuaces distinguidos y vulgares. Gracias al fuerte y comprensible impacto de esta sátira, el *Falso Nerón* ocupa un lugar destacado en la lucha antifascista.

Ahora bien, ¿qué es lo que le falta a esta interesante y eficaz obra? A nuestro juicio, le falta precisamente la relación más profunda y concreta con el presente. Únicamente expresa los sentimientos inmediatos contra el hitlerismo. Pues la verdadera y profunda cuestión que preocupa al máximo a los demócratas auténticos es ésta: ¿cómo pudo una pandilla de asesinos alcanzar el poder en un país como Alemania? ¿Cómo fue posible que aquí surgiese un movimiento en el que miles y decenas de miles de hombres convencidos lucharon fanáticamente por la causa de estos venales y criminales mercenarios del capitalismo? El misterio de este movimiento en masa, el misterio de esta vergüenza para Alemania no queda aclarado por la novela satírica de Feuchtwanger. En ella se acepta como un simple hecho el que el pueblo se dejó engañar temporalmente por la demagogia más burda.

En cambio, ni siquiera se plantea la cuestión de cómo esta burda demagogia pudo ejercer un tal efecto en una masa que comprende millones; mucho menos se responde a ella. Y el planteamiento de esta pregunta no es asunto académico-histórico, sino una interrogante práctica del más alto rango; es la cuestión de la perspectiva concreta del derrumbe del dominio asesino fascista. La propia novela de Feuchtwanger muestra que así es. Ya que no ha presentado concretamente el surgimiento histórico-social de su falso Nerón, no está tampoco en posición de plasmar en forma concreta el derrumbe histórico-social. Se produce un "milagro": una canción satírica va de boca en boca, desenmascara el huero interior del usurpador y de su pandilla, el pueblo vuelve a ser sensato y la dictatorial barbarie se hunde. Esta perspectiva del futuro ya no expresa los sentimientos de los combatientes antifascistas progresistas, como lo hacen en general los pasajes satíricos de esta novela, sino que, y muy en contra de las intenciones de Feuchtwanger, expresa los sentimientos de quienes ven en el fascismo menos una corriente concreta político-social del periodo imperialista que una "enfermedad social", una especie de "locura colectiva" del pueblo, por lo que esperan inactivos a que se produzca una "recuperación de la salud", una "vuelta a la sobriedad", en una palabra: esperan un derrumbe automático del régimen hitleriano, o sea un milagro.

Ya lo vemos: la relación concreta con el presente o, lo que es igual, la familiaridad concreta con la vida popular, no se puede sustituir con nada. Tampoco con una relación abstracta

con el presente que se halle en un elevadísimo nivel intelectual o que se exprese literariamente con gran brillantez. Este problema debe subrayarse una y otra vez, pues con él se decide en cada periodo también el destino artístico de la novela histórica. La independización de la novela histórica como género literario especial, que desempeña en Feuchtwanger un papel muy considerable —particularmente en sus comentarios teóricos—, sigue siendo todavía hoy un síntoma de la debilidad de estas relaciones. Esta debilidad deriva de razones enteramente opuestas a las que ejercieron su influencia en el periodo inicial de la decadencia del realismo burgués; pero como en cualquier caso significa una cierta disolución de esta relación decisiva, por fuerza tiene que producir tanto formal como artísticamente resultados igualmente problemáticos, aun cuando el carácter concreto de esta problemática es de naturaleza muy distinta. En ambos casos tiene que producirse una modernización en la novela histórica, y con ella un empalidecimiento, una abstracción de las auténticas figuras históricas.

La verdad de este hecho se puede probar igualmente con contraejemplos positivos. En primer término observamos que en la novela histórica se crean plasmaciones de mayor alcance, de vigor más incisivo, cuando la relación que guarda el escritor es más profunda y compleja y menos directa, abstracta y parabólica al menos con ciertos aspectos de la vida popular del presente. Esto se manifiesta de manera interesante y muy característica para la posición nueva de esta novela histórica justamente en las figuras *positivas*. Ya el mero hecho de que se puedan crear personajes positivos tiene extraordinaria importancia. Desde el Michel Chrestien de Balzac y el Palla Ferrante de Stendhal, la moderna novela burguesa ha sido incapaz de crear la figura positiva de un héroe que participe activamente en la vida pública. Pero también Balzac y Stendhal, en cuanto escritores realistas definidos y consecuentes, tuvieron que convertir a sus héroes democráticos y populares en personajes episódicos.

Fue la política del Frente popular antifascista y el espíritu de la democracia revolucionaria renovado en él lo que hizo posible que el anhelo de un pueblo por su liberación se plasmara en figuras positivas. Este es el significado histórico, político y artístico tan extraordinario que tienen personajes tales como el Enrique IV de Heinrich Mann. Estas plasmaciones positivas son polémicas de profundidad política contra el men-

daz y demagógico culto al *Führer* de los fascistas; y su eficacia polémica es políticamente tanto más amplia, profunda y atinada cuanto más elevado sea el valor artístico de los personajes creados. Pues sólo de este modo pueden ser personificaciones ampliamente reconocibles del auténtico anhelo de las más grandes masas populares por hallar una solución positiva a la más terrible de todas las crisis que ha sufrido el pueblo alemán en el curso de su larga y complicada historia. El enraizamiento de tales figuras en estos sentimientos populares es tanto más profundo cuanto menos directa es la plasmación. En esta forma abarca los más diversos y ocultos afanes del pueblo, todos esos afanes que luchan por encontrar la luz y la palabra; y en esta forma no sólo expresa lo que hoy se halla ya conscientemente en la superficie de la vida, sino que penetra en la verdadera historia de los orígenes de la opresión y degeneración y del camino que ha de llevar a la liberación, y crea *modelos* que *aceleran* la toma de conciencia y de decisión del anhelo de liberación.

La figura cervantina de Bruno Frank trata seriamente de ajustar las cuentas con la separación de la literatura alemana respecto de la vida del pueblo. Pero mientras que esta auto-crítica de los escritores se manifestaba hasta ese momento ante todo en forma elegiaca y satírica (de la manera más profunda y conmovedora en el *Tonio Kröger* de Thomas Mann), lo que se configura aquí es el contraejemplo positivo. Y gracias a que Frank logra en muchos pasajes de su novela sobre Cervantes dar vida al aspecto humano de un gran escritor que fue en primer instancia combatiente y para el que la literatura —la literatura en el peldaño más alto de su perfección cultural y artística representaba una parte orgánica de su actividad social, una parte que coronaba esta actividad, pero que al fin y al cabo era sólo una fracción de ella, muestra un camino que puede conducir de este extrañamiento a la libertad, y se lo muestra tanto a los escritores como a las masas que sufrían la carencia de esa literatura y de esos escritores aun sin ser conscientes de ello la mayoría de las veces; sólo en este momento se dan cuenta de lo que les hacía falta.

El nexo entre la eficacia político-polémica y la altura artística de la plasmación es aun más notorio en la figura del Enrique IV de Heinrich Mann. Por primera vez desde hace mucho tiempo se nos presenta aquí a un personaje a la vez popular y significativo, inteligente y decidido, astuto y progre-

sista y siempre valiente. Y Heinrich Mann subraya precisamente, según hemos visto, el hecho de que Enrique IV obtiene su vigor y su habilidad de su estrecho vínculo con el pueblo, y de que se ha convertido en guía del pueblo gracias a su capacidad de percibir con sensibilidad el verdadero anhelo de las masas populares y de cumplirlo valiente e inteligentemente. Esta delicadeza artística de la plasmación de Enrique IV hierde mucho más mortalmente el culto a Hitler que el ataque directo que se solía elaborar. Pues la creación literaria de Heinrich Mann revela la conexión que existe entre el pueblo y el *Führer*, y responde por lo tanto, en forma polémica e indirecta, a la pregunta que preocupa profundamente a las masas: ¿en qué consiste realmente el contenido social y la naturaleza humana del caudillaje? Si se compara esta polémica indirecta de Mann con su sátira directa a Hitler en la figura del duque de Guisa se reconocerá la mayor eficacia política que tiene el estilo literario artísticamente más elevado.

Estas observaciones por supuesto no deben entenderse como un menosprecio de la plasmación negativa, satírica, del enemigo. Sólo intentan criticar las limitaciones de la aproximación demasiado directa y no histórica a estas cuestiones. Justamente estas experiencias de la literatura clásica muestran cómo tales plasmaciones negativas son posibles en un alto nivel artístico e histórico y cómo pueden comprender todas las principales determinaciones. La gran significación de las creaciones positivas, ante todo de las de Heinrich Mann, consiste en que se han dado aquí considerables pasos por superar la relación directa y abstracta, y por lo tanto no histórica y meramente alegórica, con el presente.

Se han dado pasos considerables. Pero todavía falta mucho para recorrer el camino. Según hemos visto, tanto Bruno Frank como Heinrich Mann han creado más bien retratos y no verdaderos cuadros de la época. La popularidad de sus héroes es verdadera y auténtica en la medida en que se manifiesta humanamente, como cualidad del individuo configurado. Sin embargo, no ha sido reflejado el verdadero terreno, la verdadera acción recíproca con todas las fuerzas del pueblo. Falta así, aun en lo político y en lo polémico, el nexo orgánico con la vida popular; falta la mediación concreta entre la corriente popular concreta y el héroe dirigente. Sólo cuando se explica y aclara en forma de creación artística cómo surgió histórica y socialmente —y no nada más individual y biográficamente—

el héroe popular y positivo puede producirse también el efecto político pleno que se desea producir: el desenmascaramiento literario del seudohéroe del fascismo.

Este paso ya lo ha dado la vida, y la hazaña literaria de un Heinrich Mann consiste en que apreció en su justo valor y elaboró artísticamente este paso dado por la vida alemana. La consecución de este camino igualmente será posible sólo mediante esta creciente intimidad con la vida popular.

De este modo la vida corrige y dirige la creación de los verdaderos escritores. Y el reconocimiento de este efecto corrector nos lleva al segundo contraejemplo positivo que podemos observar en la cuestión de la relación que guarda con el presente la literatura de nuestros días. En el capítulo anterior habíamos mostrado cómo en las obras de Maupassant y Jacobsen, cuando temáticamente giraban hacia el presente, las experiencias inmediatas de la vida corrigieron buena cantidad de esos falsos prejuicios que en la novela histórica ahora independiente aparecieron como una práctica abstrayente y rígida, y cómo en sus mejores novelas de tema actual habían logrado una "victoria del realismo". En Feuchtwanger se puede observar a menudo una tal "victoria del realismo". Tanto en *Erfolg* (Éxito) como en *Die Geschwister Oppenheim* (Los hermanos Oppenheim) pueden objetarse varios aspectos a la concepción del fascismo allí expuesta. Y sería interesante ver cómo estas ideas equivocadas acerca del fascismo aparecen acrecentadas y más burdas en sus novelas históricas. Pero lo esencial para nosotros no está en esto, sino en el hecho de que Feuchtwanger ha creado realmente personajes vivos y populares en estas novelas, personajes en quienes se manifiestan plástica y convincentemente las mejores fuerzas populares que se rebelaron contra la barbarie fascista. En ninguna de las novelas históricas de Feuchtwanger encontramos figuras como la Johanna Krain en *Éxito* y el joven alumno Bernhard Oppenheim. Particularmente en estas dos figuras, pero asimismo en otras de sus novelas de actualidad, se revelan en todo su esplendor las grandes capacidades literarias de este autor, capacidades a menudo enturbiadas por falsas teorías y prejuicios característicos de la época. Feuchtwanger habla en favor de la novela histórica porque con el material concluso de ésta parece prometerse un trabajo artístico más sencillo y un éxito más seguro. Nosotros pensamos que precisamente esta "sencillez", esta insuficiente oposición del material histórico contra cualquier tipo de falsas

construcciones representa una de las fuentes de las fallas de estas novelas, mientras que la contradictoria dureza de la vida viva del presente obliga al escritor que ha entablado la lucha con ella a desarrollar sus máximas capacidades creadoras.

Este hecho no es casual. Si observamos la literatura alemana del periodo imperialista como un todo, nos vemos obligados a reconocer que la novela histórica —pese al brillo que irradiaba la figura de Enrique IV— no puede ofrecer una sola obra que pudiera compararse con las elaboraciones históricas monumentales del presente, con *Los Buddenbrooks* de Thomas Mann, con el ciclo novelístico de Heinrich Mann acerca de la Alemania imperial, etc. Y esta misma situación se da en la literatura de la posguerra. *La montaña mágica* de Thomas Mann, el ciclo sobre la Guerra Mundial de Arnold Zweig, las novelas antifascistas de Feuchtwanger: he aquí algunos momentos culminantes de la creación novelística junto a los que sólo se puede colocar el *Henri IV* como novela histórica de igual altura.

En este hecho histórico-literario y estético se manifiesta un importante problema acerca de la misión social de la literatura. ¿A qué se debe la gran significación de las novelas que acabamos de mencionar? A que sus autores se esforzaron en presentar artísticamente la *génesis histórica* concreta de su tiempo. Y esto es justamente lo que hasta el momento le falta a la novela histórica alemana del antifascismo, aquí es donde se encuentra su debilidad artística central. El gran problema a que se enfrenta el humanismo antifascista es el de su misión de revelar las fuerzas histórico-sociales, humanas y morales cuya conjunción hizo posible la catástrofe de Alemania en el año 1933. Pues sólo una verdadera comprensión de estas fuerzas en toda su complejidad puede mostrar la distribución concreta de esas fuerzas y las direcciones concretas que pueden seguir en su desarrollo para llevar al derrocamiento revolucionario del fascismo. El espíritu cada vez más despierto de la democracia revolucionaria en los mejores representantes del frente popular literario contra el fascismo tiene que empeñarse con creciente energía en esta dirección y superar hasta los últimos vestigios de las tradiciones ideológicas y literarias del liberalismo del periodo imperialista.

La novela histórica del humanismo antifascista alberga el peligro de seguir el camino de la menor resistencia. Ofrece a los escritores la posibilidad de rehuir la cuestión de la *génesis histórica* del presente mediante la abstracción, mediante la



prehistoria abstracta de los problemas. El señalar este peligro, el criticar ideológica y artísticamente las debilidades que derivan de sucumbir a este peligro, no significa un rechazo de la novela histórica ni de la gran importancia artística, cultural y política que tiene para el presente. Muy por el contrario. Sólo cuando esta concreta génesis histórica del presente se ha aclarado en el espíritu de los escritores literariamente, es decir, en la forma de la plasmación de hombres y destinos, en el espíritu de la democracia revolucionaria, se abre la auténtica perspectiva para la evolución de la novela histórica en sentido estricto. Si en las páginas anteriores hemos colocado varias de las más sobresalientes creaciones del presente frente a la novela histórica, lo hicimos ante todo con el fin de destacar el espíritu *histórico* más pronunciado de esas obras en comparación con las novelas históricas de nuestros días. La toma de conciencia literaria de este espíritu histórico y su realización en la práctica conquistarán (en el verdadero sentido de la palabra) el pasado para el humanismo antifascista.

No es ésta la ocasión para criticar en detalle las novelas de actualidad arriba enunciadas. Aun ellas, siendo las mejores, son producto de su tiempo, y si bien han surgido en la lucha contra el imperialismo, contra la corriente decadente del realismo en el periodo imperialista, no era posible que se mantuvieran enteramente intactas en lo que se refiere a las debilidades y limitaciones del realismo de esta época. Sin embargo, a pesar de toda la crítica que puede y tiene que hacerse a estas novelas, resulta notable que muchas de las más sobresalientes de estas obras se encuentran mucho más próximas al tipo clásico de la novela social que las novelas históricas del antifascismo a las obras clásicas que les corresponden. Nuestro análisis ha mostrado por qué tuvo que suceder así; ha mostrado que la causa no es meramente estética, sino que su grandeza deriva precisamente del espíritu más histórico en la captación del presente, de ese espíritu que a partir de la amplitud y riqueza de las experiencias y vivencias de los escritores se ha convertido en el fundamento de sus obras.

Este espíritu histórico es el gran principio nuevo que Balzac aprendió de Walter Scott y que ha transmitido a todos los representantes verdaderamente notables de la novela social moderna. La decadencia del realismo se manifiesta siempre en la debilitación, en la abstracción, en la disolución de este espíritu histórico con que se plasma el presente, en la concepción me-

tafísica de sus problemas, de sus personas y destinos. La novela social moderna deriva de la novela histórica clásica en la misma medida en que ésta es una evolución de las grandes novelas sociales del siglo XVIII. La cuestión decisiva de la evolución de la novela histórica de nuestros días consiste en lograr una restauración de este vínculo de acuerdo con las necesidades de la época.

Una tal restauración conduce en el aspecto artístico necesariamente a un renacimiento del tipo clásico de la novela histórica. Mas no se tratará —ni podrá tratarse— de un renacimiento puramente estético. Sólo el planteamiento literario concreto de la pregunta ¿cómo ha sido posible el régimen hitleriano en Alemania? puede conducir estéticamente a una renovación del tipo clásico de la novela histórica, a una novela histórica verdaderamente perfecta como obra de arte.

La perspectiva de la evolución de la novela histórica depende, pues, de la vuelta a las tradiciones clásicas, de la fructífera aceptación del legado clásico. Hemos mostrado ya en diversas ocasiones que no se trata aquí de un problema estético, de una imitación formal de los estilos de Scott o Manzoni, Pushkin o Tolstoi. Y justamente ahora que relacionamos tan estrechamente la cuestión de la perspectiva de la evolución de la novela histórica con el problema de cómo debe elaborarse el legado clásico es necesario que destaquemos con énfasis el hecho de que este legado se encuentran por una parte en el espíritu popular, democrático y por tanto verdadera y concretamente histórico de la herencia clásica, y por la otra en la elevada concreción y plasmación formal artística. Pero la popularidad, el espíritu democrático y el historicismo concreto tienen en nuestro tiempo un *contenido radicalmente distinto* del de la época clásica de la novela histórica. Y no solamente en la Unión Soviética, donde el contenido radicalmente distinto es consecuencia necesaria del socialismo triunfante, sino también entre los humanistas demócratas que combaten en el Occidente capitalista.

La novela histórica clásica ha configurado las contradicciones del progreso humano, ha defendido este progreso con medios históricos contra los ataques ideológicos de la reacción y ha representado en esta lucha el necesario derrumbe de la vieja y original democracia y las grandes crisis heroicas de la historia de la humanidad. Pero su perspectiva histórica sólo podía consistir en la *necesaria desaparición del periodo heroico*,

la necesaria marcha del desarrollo hacia la *prosa capitalista*. La novela histórica clásica elabora el *crepúsculo* de la evolución heroico-revolucionaria de la democracia burguesa.

La novela histórica de nuestros días surge y se desenvuelve en medio de la *aurora* de una *nueva* democracia. Esta no se refiere exclusivamente a la Unión Soviética, en que la tempestuosa evolución y la enérgica estructuración del socialismo han producido un nuevo florecimiento, único en la historia de la humanidad, de la forma más elevada de la democracia: la democracia socialista. También la lucha de la democracia revolucionaria del Frente popular no es sólo una defensa de las ya presentes adquisiciones del desarrollo democrático contra los ataques de la reacción fascista o de tendencias fascistas. Sin duda también lo es, pero rebasa los límites de esta defensa de la democracia, ha de darle a la democracia revolucionaria contenidos nuevos, más elevados, más desarrollados, más generales, más democráticos y más sociales. La revolución que se desarrolla ahora en España expresa con gran claridad esta nueva evolución. Nos muestra que está a punto de surgir una democracia de nueva especie.

La lucha por esta nueva democracia, que trae consigo en todo el mundo un entusiasta resurgimiento y desenvolvimiento de las tradiciones de la democracia revolucionaria, despierta por doquiera un insospechado y extraordinario heroísmo en el pueblo. Nos hallamos en medio de un periodo heroico, de un periodo cuyo heroísmo no descansa en ilusiones históricas necesarias, como el de los puritanos en la Revolución inglesa y el de los jacobinos en la Revolución francesa, sino que tiene como base sólida un verdadero reconocimiento de las necesidades del pueblo trabajador y de la dirección que sigue el desarrollo de la sociedad. Este heroísmo no descansa en ilusiones porque sus condiciones históricas no son de tal índole que un periodo de prosaico desencanto tuviera que continuar su victoria. El heroísmo de los puritanos en Inglaterra y de los jacobinos en Francia le ha conseguido la victoria a la prosa de la explotación capitalista, muy en contra de la voluntad heroica de los combatientes revolucionarios. El heroísmo de los militantes del Frente popular, en cambio, es una lucha en favor de los intereses genuinos de todo el pueblo trabajador y de la creación de condiciones de vida materiales y culturales que puedan garantizar su desenvolvimiento humano en todos sentidos.

Esta perspectiva, de que el heroísmo de la lucha sólo puede

ser un episodio —si bien históricamente necesario—, pero al fin y al cabo un episodio en la marcha triunfal de la prosa capitalista, altera también la postura respecto del pasado. Si un escritor contemporáneo, inspirado por las experiencias de la heroica lucha del pueblo contra la explotación y la opresión imperialista en el mundo entero, describe a los precursores históricos de estas luchas, puede hacerlo con un espíritu histórico muy diferente, más profundo y verdadero de lo que pudieron hacerlo Walter Scott o Balzac, a cuyos ojos los periodos heroicos de la humanidad pudieron parecer episodios e interludios históricamente justificados y necesarios, pero en todo caso episodios e interludios.

Esta nueva perspectiva que se abrió con los sucesos del desarrollo de los últimos años no sólo significa la posibilidad de una más profunda concepción del pasado histórico, sino a la vez una ampliación de las formas de plasmación de nuestra prehistoria concreta. Señalamos aquí un único ejemplo. En la literatura burguesa, la temática oriental ha tenido hasta ahora siempre y necesariamente un carácter exótico y excéntrico. La importación de la filosofía china o india y su asentamiento en la ideología decadente de la burguesía no hacía sino aumentar este exotismo. Ahora, en cambio, y puesto que somos coetáneos de las heroicas luchas de liberación del pueblo chino, del pueblo indio, etc., todas estas orientaciones desembocan concretamente en la corriente común de la historia de la liberación de la humanidad y son por tanto literariamente elaborables. Y a la luz de esta orientación común, el pasado de estos pueblos se esclarece en una forma nueva o por lo menos puede esclarecerse de manera enteramente nueva mediante las creaciones de sus poetas más connotados.

El predominio de la prosa después del derrumbe del periodo heroico se debe a que los enormes esfuerzos heroicos del pueblo sólo tuvieron objetivamente por consecuencia la sustitución de una forma de explotación por otra. Desde un punto de vista objetivo y social, el triunfo del capitalismo sobre el feudalismo constituye por supuesto un gran progreso histórico. Y los mejores representantes de la novela histórica clásica han reconocido esta orientación progresista también en sus obras literarias. Pero justamente porque fueron grandes escritores, porque percibieron y sintieron profundamente el destino del pueblo, les era imposible glorificar incondicionalmente el progreso capitalista. Junto con el progreso económico plasmaban siempre

también los terribles sacrificios que había tenido que hacer el pueblo.

Los grandes representantes de la novela histórica clásica no derivan de este reconocimiento de la contradicción inherente al movimiento progresista una glorificación sin criterio del pasado. Aun así, en sus obras se expresa claramente el duelo por la desaparición de muchos momentos en el pasado: en primer lugar, por la inutilidad de los levantamientos heroicos en las pasadas luchas de liberación del pueblo; en segundo lugar, por la muerte de numerosas instituciones primitivamente democráticas y de las cualidades humanas ligadas a ellas y que fueron destruidas sin la menor consideración por el movimiento de progreso. En los escritores de auténtica valía, en los escritores con un genuino y vivo sentido histórico, este duelo es ambiguo y contradictorio, dialéctico; pues estos autores sienten junto con la aversión humana, estética y ética a la victoriosa prosa capitalista no sólo su necesidad, sino también que su necesario triunfo significa, pese a todas las barbaridades a que se halla unido, un paso adelante en la evolución de la humanidad.

Esta ambigüedad se pierde en el escritor contemporáneo. Su perspectiva del futuro, que no descansa en ilusiones ni tampoco en un sobrio despertar de las ilusiones revolucionarias deshechas, no muestra ninguna degradación de las manifestaciones heroicas y humanas de la vida desde el punto de vista del victorioso futuro, sino que, por el contrario, presenta una mayor amplitud, un mayor desenvolvimiento y una mayor profundización de todas las cualidades valiosas del ser humano que se han revelado en el curso de la evolución del hombre; en suma, presenta la elevación a un nivel superior.

Bastará señalar un ejemplo para hacer patente esta diferencia de la perspectiva, que es una diferencia en el desarrollo de la realidad histórica. En los primeros capítulos de nuestra investigación hemos citado el hermoso análisis que hace Máximo Gorki de las novelas de Cooper. De este análisis se desprende claramente la actitud ambigua de los autores clásicos de novelas históricas. Tienen que aplaudir la exterminación de los nobles indígenas americanos, del sencillo, decente y heroico Leather Stocking como necesario progreso, pero no pueden dejar de ver y de configurar la mediocridad humana de los vencedores. Y éste es el destino ineludible de toda cultura primitiva que entra en contacto con el capitalismo.

En su nuevo ciclo novelístico, Fadeiev planteó un enorme problema de tema parecido, si bien no lo ha resuelto todavía en las partes hasta ahora publicadas de la obra: a saber, el destino de los restos de la tribu Udehe, que vive en un estado de comunismo primitivo y entra en contacto con la revolución proletaria. Es obvio que ese contacto tiene que transformar de manera violenta la vida económica y moral de la tribu; y no es menos obvio que esta transformación tiene que seguir una dirección diametralmente opuesta a la que Cooper describe como conmovedoramente trágica.

La liberación revolucionaria del pueblo del yugo capitalista hace surgir un profundo impulso heroico en las masas. Lo esencial es que este impulso no es un mero episodio al que seguirá una nueva opresión de las energías populares, sino que, por el contrario, elimina todos los obstáculos que obstruyen el desenvolvimiento de las energías humanas en las masas populares, y crea instituciones que ayudan a acelerar y profundizar económica y culturalmente este desenvolvimiento de las energías del pueblo. Esta perspectiva de la auténtica y perdurable liberación del pueblo altera la perspectiva del futuro de las novelas históricas; permite descubrir en el pasado tendencias enteramente nuevas, rasgos nuevos que la novela histórica clásica no había conocido ni pudo haber conocido. *En este sentido*, la novela histórica que surja del espíritu popular y democrático de nuestro tiempo se hallará incluso *en oposición* a la clásica.

Por lo que llevamos expuesto se comprende que esta nueva perspectiva no sólo se le presenta al escritor de la Unión Soviética, sino igualmente a los humanistas del Frente popular antifascista, si bien es cierto que estas tendencias tienen que haberse desarrollado tanto objetiva como subjetivamente con mayor claridad y vigor en la Unión Soviética. Pero la lucha por la democracia de nuevo corte, la claridad acerca de la relación que guardan los problemas de la democracia con la liberación económica y cultural de los explotados, tal como la vimos expuesta con gran precisión en las obras de Heinrich Mann, muestra que esta perspectiva constituye igualmente una realidad para los combatientes del Frente popular. Puede llegar a ser, pues, también una realidad para su literatura.

La realización de estas tendencias por fuerza tiene que alterar profundamente el aspecto artístico-formal de la novela en general y, por consiguiente, de la novela histórica. Puede designarse esta tendencia como una *tendencia a la épica*. Y puede

reconocerse en buena medida en varios de los mejores productos de los últimos años; recordemos varias páginas bien conocidas del *Henri IV* de Heinrich Mann.

Esta tendencia surge con profunda necesidad histórica. En ella se revela en el aspecto artístico el hecho histórico a partir del cual hemos definido la nueva novela histórica en su contraposición a la clásica. Pero de ningún modo debe olvidarse que se trata *sólo* de una tendencia. La terminación del carácter antagónico de la contradicción, con sus consecuencias para todas las manifestaciones vitales del ser humano, puede convertirse únicamente en el socialismo plenamente desarrollado en un principio que determina la estructura y el movimiento de la vida social. Mientras subsista una economía capitalista tendrá que predominar el antagonismo de las contradicciones. Ciertamente que la perspectiva concreta y real de la liberación produce una diferente conducta subjetiva frente a la contradictoria marcha evolutiva de la historia, aunque sin poder suprimir su naturaleza real. Esto se expresa en el hecho de que con esas transformaciones de estilo sólo se puede tratar de una tendencia.

Estamos todavía muy lejos de poder considerar la prosa capitalista como un periodo enteramente concluido de la evolución de la humanidad, como algo que verdaderamente pertenece al pasado. El hecho de que la superación de los residuos del capitalismo en la economía y en la ideología constituya una misión principal de la política soviética en el interior de la Unión muestra que la prosa capitalista es todavía en la realidad socialista un factor existente, aunque ya vencido y condenado a su definitiva desaparición.

Lo que Marx dijo acerca de las instituciones jurídicas tiene también validez, en amplia medida, respecto de las formas literarias. No pueden hallarse a mayor altura que la sociedad que las produce. Y puesto que tratan de las más profundas leyes humanas, de los problemas y las contradicciones de una época, en realidad no *deben* estar en un nivel superior, por ejemplo en el sentido de anticipar las futuras perspectivas del desarrollo como un ser utópico y romántico introyectado en el presente. Su significación se encuentra precisamente en su realismo, en su profundo y fiel reflejo de lo que es verdaderamente. Pues en lo que verdaderamente es están contenidas las tendencias que conducen al futuro con mucha mayor claridad y fuerza que aun en los más hermosos sueños o proyecciones utópicas.

Es obvio que esta limitación se presenta en grado aún mayor

en la literatura antifascista de Occidente, donde el sistema capitalista predomina en su forma más odiosa, bárbara e inhumana. En el mejor de los casos, como en España, el Frente popular sólo puede reunir todas las fuerzas de la democracia para oponerse al fascismo. Pero la victoria, la liberación del pueblo del yugo fascista, la nueva situación social de la democracia e incluso la eliminación de la explotación es hoy en día cuando mucho un objeto de lucha, pero en la mayoría de los casos no pasa de ser una perspectiva real del futuro. El que en los países capitalistas haya podido surgir, bajo esas condiciones sociales y políticas, una literatura de esta especie, como la que conocimos con la novela histórica antifascista, representa un importante signo de la época, de la situación revolucionaria en maduración, de la inmensa importancia internacional de la triunfante estructuración del socialismo en la Unión Soviética. Pero el reconocer esta nueva situación no debe llevarnos a deformar las perspectivas y tendencias, convirtiéndolas en realidades ya presentes.

De aquí que sea muy relativo el contraste que existe actualmente entre la novela histórica moderna y la novela histórica de corte clásico. Era necesario subrayar enérgicamente el contraste en las tendencias para que no se suscitara el malentendido de que nuestro deseo es el de resucitar formalmente, de imitar artísticamente la novela histórica clásica. Esto es imposible. La diversidad de las perspectivas históricas condiciona también una diversidad en los principios artísticos de la composición y de la caracterización. Cuanto más se transforman en algo real estas perspectivas y tendencias, y cuanto más evoluciona por lo tanto la novela en dirección a la epopeya, al menos en sus tendencias generales, tanto mayor será el contraste. Pero sería ocioso querer romperse ya hoy la cabeza para saber hasta qué punto se tratará de un contraste absolutamente radical.

Y lo sería aun más en vista de que la superación de la herencia nociva constituye el frente principal de la lucha también en el terreno del arte. Hemos visto que en la nueva novela histórica existen en muchos sentidos tendencias opuestas a las de la decadencia del realismo burgués. Pero estas tendencias no han sido llevadas hasta ahora en ningún caso hasta sus últimas consecuencias. La liquidación de la herencia nociva no se ha efectuado todavía del todo. Y vimos ya que la problemática intelectual y artística de la novela histórica de nuestros días depende en buena parte de la eliminación radical de esa he-



rencia ideológica y artística. En relación con esto todavía es necesario subrayar que la anticipación utópica de la perspectiva futura, que la transformación en una aparente presencia actual, puede derivar fácilmente en una recaída en el estilo del periodo decadente debido a un embotamiento de las contradicciones antagónicas que manifiestan su eficacia en la realidad.

En esta lucha desempeñará un papel extraordinario el estudio de la novela histórica clásica. No sólo porque poseemos en ella una pauta literaria de muy elevado nivel para nuestra plasmación de las tendencias reales de la vida popular, sino también porque en vista de esta popularidad la novela histórica clásica hizo patentes en forma ejemplar las *leyes generales de la gran poesía épica*, mientras que la separación de la vida en la novela del periodo decadente disolvió en alto grado justamente estas leyes generales del arte narrativo, desde la composición y la caracterización hasta la elección del vocabulario. Y la perspectiva de una vuelta de la novela a la auténtica grandeza épica, a un carácter épico, tendrá que resucitar estas leyes generales del gran arte narrativo, tendrá que hacerlas nuevamente conscientes y traducirlas en la práctica, si la perspectiva no se ha de disolver a sí misma en una contradictoria problemática. Esta problemática puede observarse en el mejor producto de la novela histórica moderna, el *Henri IV* de Heinrich Mann, en que la generosa epicidad del héroe positivo, en que la monumentalidad del estilo narrativo se encuentra en una extraña e irresuelta oposición a la necesaria, ineludible e irresoluble mezquindad del estilo biográfico de la composición.

Y de un modo muy diferente, aunque similar desde un amplio punto de vista histórico, pudimos mostrar en el *Colás Breugnon* de Romain Rolland esta potencia que señala al futuro en el arte y que se ve contradictoriamente vinculada a una problemática presente específica.

La novela histórica de nuestro tiempo debe, pues, negar ante todo radical y bruscamente a sus precursores inmediatos y aniquilar enérgicamente de sus propias creaciones toda tradición de estos precursores. El necesario acercamiento a la novela histórica de tipo clásico que resulta de esta negación no significará meramente un renacimiento de esta forma, y ni siquiera una simple afirmación de estas tradiciones clásicas, sino que, según hemos mostrado con nuestro estudio, y si se nos permite aplicar una expresión de la terminología hegeliana, será una renovación en la forma de una negación de la negación.



- Addison, Joseph (1672-1719) 202, 204  
*Catón* 247
- D'Albert, Jeanne (1528-1572) 90
- Alexis, Willibald (1798-1871) 75, 78, 322  
*Isegrimm* 322
- Alfieri, Vittorio (1749-1803) 112, 133, 134, 199, 201  
*Filippo* 199  
*Mirra* 133, 134
- André, Edgar (1894-1936) 335, 351
- D'Annunzio, Gabriele (1863-1938) 283
- Aristófanes (450-388 a. C.) 138, 143  
*Las ranas* 138, 143
- Aristóteles (384-322 a. C.) 104, 106, 126
- Arnim, Ludwig Achim von (1781-1831) 77, 307
- Augusto, Cayo Octavio (63 a. C.-14 d. C.) 395
- Aulard, François Victor Alphonse (1849-1928) 407
- Avenarius, Richard (1843-1896) 291
- Baboeuf, François Noël (1760-1797) 327
- Bachofen, Johann Jakob (1815-1887) 114
- Balzac, Honoré de (1799-1850) 28, 30, 34, 37, 40, 43, 44, 45, 46, 60, 71, 72, 74, 81, 86, 94-99, 102, 104, 147, 150, 152, 171, 172, 202, 204, 221, 224, 232, 235, 236, 265, 284, 296, 299, 342, 343, 344, 346, 368, 370, 374, 384, 392, 428, 433, 436
- "Artículo sobre *La cartuja de Parma* de Stendhal" 30, 44  
*Los campesinos* 370  
*La comedia humana* 95, 96, 99, 165, 384  
*Esplendores y miserias de las cortesanas* 97  
*El gabinete de antigüedades* 202  
*Las ilusiones perdidas* 95  
*El padre Goriot* 171  
*El último chuán o la Bretaña en 1800* 94, 99
- Barbusse, Henri (1873-1935) 409
- Baudelaire, Charles (1821-1867) 237, 286, 287, 288  
*Las flores del mal* 286, 288
- Baumgarten, Franz Ferdinand 289.
- Beethoven, Ludwig van (1770-1827) 410
- Belinski, Vissarion Grigorevich (1811-1848) 35, 53, 81, 83, 85, 158, 199, 200, 201, 328, 355
- Bellini, Vincenzo (1801-1835) 146  
*Norma* 146
- Berlichingen, Gottfried von (1480-1562) 130
- Bertram, Ernst (1884-1957) 305, 306, 307
- Bismarck, Otto von (1815-1898) 220, 222, 272, 273, 280, 281, 322, 330, 344, 424
- Blanqui, Louis Auguste (1805-1881) 328
- Blos, Wilhelm (1849-1927) 406
- Boétie, Etienne de la (1530-1563) 188
- Boileau-Despréaux, Nicolas (1636-1711) 15
- Börne, Ludwig (1786-1837) 337
- Borgia, Cesare (1475-1507) 235
- Bouilhet, Louis (1821-1869) 285
- Bourget, Paul (1852-1935) 230,

- 296, 297  
*Cosmópolis* 296  
 Brandes, Georg (1842-1927) 221,  
 234, 235, 270, 276, 291  
 Büchner, Georg (1813-1837) 119,  
 162, 191, 192, 305, 327, 345  
*La muerte de Dantón* 119, 162  
 Büchner, Ludwig (1824-1899) 407  
 Bulwer, Edward (1803-1873) 303  
 Burckhardt, Jakob (1818-1897)  
 209, 216, 217, 219, 220, 274,  
 280, 283  
 Burke, Edmund (1729-1797) 16  
 Byron, George Gordon Noel (1788-  
 1824) 33, 74  
 Calderón de la Barca, Pedro (1600-  
 -1681) 122, 141, 155, 184  
*El alcalde de Zalamea* 122, 141,  
 154  
*Cantar de los Nibelungos* 69  
 Carlos IX de Francia (1550-1574)  
 90, 97  
 Carlyle, Thomas (1795-1881) 29,  
 38, 215  
 Catalina de Médicis (1519-1589)  
 86, 90, 99  
 Cervantes Saavedra, Miguel de  
 (1547-1616) 104, 336, 372, 374,  
 429  
*Don Quijote de la Mancha* 177,  
 373  
 César, Cayo Julio (100-44 a. C.)  
 395  
 Cobbett, William (1762-1835) 215  
 Condorcet, Marie Jean Antoine  
 (1743-1794) 26, 194  
 Conradi, 406  
 Cooper, James Fenimore (1789-  
 1851) 35, 45, 72, 73, 85, 178,  
 368, 437, 438  
 "Las novelas de Leather Stock-  
 ing" 72, 73, 437  
 Copérnico, Nicolás (1473-1543)  
 386  
 Corneille, Pierre (1606-1684) 124,  
 184, 193, 194, 195, 198  
*El Cid* 195  
*Cinna* 195  
*Rodogune* 198  
 Coster, Charles de (1827-1879)  
 263-271, 292, 414, 416, 425  
*Ulenspiegel* 263, 264, 268, 270,  
 416  
 Croce, Benedetto (1866-1952)  
 219, 290, 310, 343  
 Cromwell, Oliver (1599-1658) 31,  
 38, 249, 390  
 Cunow, Heinrich (1862-1936) 406  
 Cuvier, Georges (1769-1832) 25,  
 93, 115  
 Chateaubriand, René de (1768-  
 1848) 25, 67, 89, 228, 229  
 Chatrian, Alexandre (1826-1890)  
 véase Erckmann-Chatrian  
 Chernishevski, Nikolai Gavrilovich  
 (1828-1889) 304, 328  
 Choderlos de Laclos, Pierre (1741-  
 1803) 34  
 Dahn, Felix (1834-1912) 223,  
 286, 303, 304, 305  
 Danton, Georges Jacques (1759-  
 1794) 192, 256, 257, 261  
 Defoe, Daniel (1660-1731) 16,  
 368  
*Moll Flanders* 16  
 Díaz, José (1894-1942) 327  
 Dickens, Charles (1812-1870) 298,  
 300, 301  
*Barnaby Rudge* 298, 301  
*Cuento de dos ciudades* 300, 301  
*Dombey e hijo* 301  
*La pequeña Dorrit* 301  
 Diderot, Denis (1713-1784) 16,  
 333, 407  
 Dimitrof, Georgi (1882-1949) 335,  
 344  
 Döblin, Alfred (1878-1957) 340,  
 341, 342, 351, 355  
*Berlin Alexanderplatz* 355  
 Dobroliubov, Nikolai Alexandro-  
 vich (1838-1861) 328  
 Dreyfus, Alfred (1859-1935) 315,  
 319, 409  
 Durero, Albrecht (1471-1578) 331  
 Ebers, Georg (1873-1898) 222,  
 286, 303, 304, 305

- Eckermann, Johann Peter (1792-1854) 59, 74
- Engels, Friedrich (1820-1895) 60, 62, 63, 64, 114, 115, 153, 208, 215, 233, 280, 299, 315, 331, 337, 344, 384, 387, 395, 407  
*El Origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* 114, 233
- Enrique IV de Francia (1533-1610) 336
- Erasmus de Rotterdam (1466-1536) 330, 331, 332, 333, 336, 348
- Erckmann-Chatrían [Erckmann, Emile 1822-1899] 254, 255, 256, 257, 260, 261, 263, 265, 268, 292, 354, 357, 425  
*Historia de un conscripto del año 1813* 260
- Ernst, Paul (1866-1933) 169
- Esquilo, (525-456 a. C.) 111, 114, 138, 143, 144  
*La Orestíada* 114, 193, 194
- Eurípides (480-406 a. C.) 138, 143, 144, 233  
*Antígona* 143  
*Hipólito* 233
- Fadeiev, Alexandr (1901-1956) 299, 438
- Fechter, Paul (1880-1958) 305
- Federico II de Prusia (1712-1786) 20, 324
- Felipe II de España (1527-1598) 373
- Ferguson, Adam (1723-1816) 62
- Feuchtwanger, Lion (1884-1958) 290, 291, 300, 301, 318, 325, 335, 337, 338, 339, 343, 344, 346, 347, 348, 352, 360-370, 375, 397, 398, 399, 426, 427, 428, 431, 432  
*La Duquesa fea Margareta Maultasch* 360, 361  
*Exito* 431  
*El falso Nerón* 426  
*La guerra judía* 364  
*Los hermanos Oppenheim* 431  
*Los hijos* 364, 370  
*El judío Suss* 360, 361, 362, 364, 365
- Feuerbach, Ludwig (1804-1872) 407
- Fielding, Henry (1707-1754) 16, 70, 75, 246, 368  
*Tom Jones* 16, 178
- Flaubert, Gustave (1821-1880) 99, 209, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 241, 242, 243, 244, 252, 253, 265, 269, 270, 272, 276, 278, 279, 284, 285, 287, 288, 292, 294, 295, 296, 297, 302, 304, 311, 318, 324, 362, 376, 398, 420  
*La educación sentimental* 226, 272  
*Madame Bovary* 223, 225, 226, 228, 229, 231, 297  
*Salambó* 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 242, 244, 398  
*La tentación de San Antonio* 265
- Fontane, Theodor (1819-1898) 78, 322, 323, 324  
*Antes de la tormenta* 322, 323  
*Effie Briest* 323  
*Errores y extravíos* 323
- Ford, John (1586-1639) 103, 132, 133, 134, 135  
*Lástima que sea una prostituta* 132  
*Perkin Warbeck* 103
- Forster, Georg (1754-1794) 347
- Fouqué (1777-1843) 307
- Fourier, Charles (1772-1835) 26, 211
- Fradkin, Ilya 319
- France, Anatole (1844-1924) 254, 255, 256, 295, 315, 317, 318, 319, 320, 325, 328, 349, 350, 405, 407, 408, 409, 410, 411, 416  
*Los dioses tienen sed* 319, 320, 349, 408  
*El figón de la reina Patoja* 411
- Frank, Bruno (1887-1945) 352, 372, 374, 399, 429, 430  
*Cervantes* 372, 399
- Freytag, Gustav (1816-1895) 63,

- 96, 222, 305  
*Los antepasados* 63, 96, 222
- Galileo, (1564-1642) 386
- Gautier, Théophile (1811-1872)  
 211, 285, 288
- George, Stefan (1868-1933) 305,  
 308
- Gibbon, Edwards (1737-1794) 16
- Gneisenau, August Graf Neithardt  
 von (1760-1831) 21, 323
- Gobineau, Joseph Arthur (1816-  
 1882) 212
- Goethe, Johann Wolfgang von  
 (1749-1832) 18, 28, 30, 34, 37,  
 43, 55, 56, 57, 59, 68, 69, 70,  
 71, 74, 75, 76, 77, 80, 83, 103,  
 129, 130, 140, 147, 155, 156,  
 158, 167, 171, 174, 187, 188,  
 189, 190, 191, 199, 200, 201,  
 236, 240, 266, 280, 282, 283,  
 308, 378, 379, 380, 381, 382,  
 386, 387  
*Carlota en Weimar* 10  
*Conversaciones con Eckermann*  
 59, 74  
*Conversaciones con el canciller*  
*von Müller* 74  
*Egmont* 55, 56, 69, 74, 144,  
 171, 189, 199, 201  
*Fausto* 75, 77, 266  
*Götz von Berlichingen* 18, 76,  
 77, 129, 130, 188, 189, 240  
*Hermann y Dorotea* 55, 56, 57,  
 69, 282  
*La hija natural* 75  
*Las afinidades electivas* 75  
*Las cuitas del joven Werther* 34,  
 378, 379, 380, 381  
*Los años de aprendizaje de Wil-*  
*helm Meister* 43, 75, 178, 378,  
 379, 380  
*Maese Raposo* 75  
*Poesía y verdad* 378, 380, 382
- Gogol, Nikolai Vassilievich (1809-  
 1852) 84, 85, 178  
*Taras Bulba* 84
- Goncourt, Edmond de (1822-  
 1896) 295
- Goncourt, Edmond y Jules (1830-  
 1870) 225, 286, 318
- Gorki, Máximo (1868-1936) 73,  
 109, 148, 173, 179, 201, 238,  
 437  
*Los Artamonov* 109  
*Jegor Bulichov* 173, 201  
*La madre*, 173, 179
- Grillparzer, Franz (1791-1872)  
 161
- Grimm, Hans (1875-1960) 305
- Guizot, Guillaume (1787-1874)  
 29, 215
- Gundolf, Friedrich (1880-1931)  
 305, 306, 308
- Gutzkow, Karl (1811-1878) 78
- Guyau, Jean Marie (1854-1888)  
 285, 289
- Hauptmann, Gerhart (1862-1946)  
 112, 136, 137, 240, 326  
*Florian Geyer* 240  
*Los tejedores* 112
- Hebbel, Friedrich (1813-1863) 75,  
 104, 117, 122, 142, 143, 145,  
 149, 164, 179, 180, 181, 193,  
 199, 239, 240, 241, 286, 307,  
 308  
*Herodes y Mariene* 117  
*Judith* 142, 143, 145  
*Maria Magdalena* 122  
*Mi palabra sobre el drama*, 180,  
 181
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich  
 (1770-1831) 26, 27, 28, 29, 35,  
 36, 40, 41, 51, 58, 62, 68, 69,  
 70, 76, 107, 108, 109, 110, 113,  
 114, 121, 130, 141, 163, 164,  
 181, 199, 201, 208, 209, 213,  
 214, 264, 330, 363, 379, 383  
*Estética* 68, 69, 107, 108, 109  
*Fenomenología del espíritu* 383
- Heine, Heinrich (1797-1856) 20,  
 22, 29, 62, 86, 280, 327, 337  
*Libro Le Grand* 20
- Hénault, Charles Jean François  
 (1685-1770) 195, 196
- Herder, Johann Gottfried (1744-  
 1803) 18
- Heredia, José María de (1803-  
 1839) 285
- Herzen, Alexandr Ivanovich (1812-  
 1870) 316, 328

- Hitler, Adolf (1889-1945) 330, 334, 335, 351, 366, 426, 430  
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1776-1822) 304  
 Hofmannsthal, Hugo von (1874-1929) 220  
 Hölderlin, Friedrich (1770-1843) 49, 305, 328  
 Homero 42, 49, 50, 62, 89, 387  
*Iliada* 36, 42, 49, 50, 68, 174, 387  
*Odisea* 36, 68, 174, 175, 176, 178  
 Huch, Ricarda (1864-1947) 324  
 Hugo, Victor (1802-1885) 82, 88, 89, 317, 318, 320, 349, 351, 406  
*Cromwell* 82  
*Los miserables* 317  
*El noventa y tres* 317, 319, 406, 410  
 Hume, David (1711-1776) 62  
 Huxley, Aldous (1894-1963) 222, 311  
 Huysmans, Joris Karl (1848-1907) 283  
 Ibsen, Henrik (1828-1906) 146, 148, 149  
*Rosmersholm* 148, 149  
 Immermann, Karl Leberecht (1796-1840) 299  
*Münchhausen* 299  
 Isabel de Inglaterra (1533-1603) 31, 38  
 Jacobi, Johann (1805-1877) 327, 344  
 Jacobsen, Jens Peter (1847-1885) 243, 244, 245, 299, 300, 304, 344, 431  
*María Grubbe* 243, 244, 245, 300  
*Niels Lyhne* 300  
 Jaurès, Jean (1859-1914) 406  
 Josefo, Flavio (37-100) 336  
 Joyce, James (1882-1941) 355, 383  
 Keller, Gottfried (1819-1890) 238, 271, 279, 295, 304, 308, 381, 412  
*Enrique el Verde* 381  
 Kepler, Johannes (1571-1630) 386  
 Kerr, Alfred (1867-1948) 311  
 Klages, Ludwig (1872-1956) 308  
 Kleist, Heinrich von (1777-1811) 76, 77  
*Michael Kohlhaas* 76, 77  
*El príncipe de Homburgo* 77  
 Kugelman, Ludwig (1830-1902) 387  
 Lafargue, Paul (1842-1911) 318, 387  
 Lampedusa, Giuseppe Tomasi de (1896-1957) 10  
*El Gatopardo* 10  
 Lasalle, Ferdinand (1825-1864) 130, 344  
 Latouche, Henri de (1785-1851) 44  
*Leo* 44  
 Laxness, Haldor (1902)) 10  
*Las campanas de Islandia* 10  
 Le Bon, Gustave (1841-1931) 216  
 Leconte de Lisle, Charles Maria (1818-1894) 285  
 Lenin, Vladimir Ilich (1870-1924) 47, 115, 117, 118, 119, 169, 262, 313, 315, 316, 342, 343, 387, 388, 389, 393, 394  
*El Estado y la Revolución* 388  
*Imperialismo, fase superior del capitalismo* 313  
*¿Se mantendrán los bolcheviques en el poder?* 388  
*¿Qué hacer?* 262  
 Leonardo da Vinci (1452-1519) 331  
 Lesage, Alain René (1668-1747) 16, 160  
*El diablo cojuelo* 160  
 Lessing, Gotthold Ephraim (1729-1781) 18, 19, 75, 111, 122, 124, 140, 196, 197, 198, 199, 200, 333  
*Emilia Galotti* 122, 200  
*Dramaturgia de Hamburgo* 199  
 Liebknecht, Wilhelm (1826-1900) 344, 387  
 Lifschitz, Mijaíl Alexandrovich 28, 104  
 Linden, Walther (1895-1944) 305

- Linguet, Henri (1736-1794) 23
- L'Hospital, Michel de (1507-1573) 403
- Lope de Vega (1562-1635) 184, 373
- Lucano (39-65) 60
- Ludwig, Emil (1881-1948) 183
- Ludwig, Otto (1813-1865) 48, 49, 150, 152, 171, 172, 394
- Luis XI de Francia (1423-1483) 38
- Luis XIII de Francia (1601-1643) 411
- Luis XIV de Francia (1638-1715) 45
- Luis XVI de Francia (1754-1793) 87
- Luis Felipe de Francia (1773-1850) 98
- Lukács, Georg (1885) 98, 138, 147, 260, 320, 323, 389  
*Correspondencia entre Goethe y Schiller* 147  
*Goethe y su tiempo* 147  
*Narrar o describir* 260  
*Problemas del realismo* 138, 260  
*El realismo ruso en la literatura universal* 98  
*Los realistas alemanes del siglo XIX* 320, 323  
*Thomas Mann* 389
- Lutero, Martin (1483-1546) 76
- Luxemburgo, Rosa (1870-1919) 345
- Mach, Ernst (1838-1916) 291, 392
- Maistre, Joseph Marie, Comte de (1753-1821) 16
- Makart, Hans (1840-1884) 305
- Malthus, Thomas Robert (1766-1834) 212
- Mann, Heinrich (1871-1950) 10, 288, 316, 318, 325, 326, 327, 331, 334, 336, 337, 338, 348, 349, 350, 351, 352, 359, 375, 396, 397, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 409, 412, 419, 421, 424, 428, 429, 430, 431, 432, 438, 439, 441  
*El ángel azul* 288
- El rey Enrique IV* 337, 349, 350, 351, 375, 396, 397, 399, 400, 401, 402, 403, 412, 432, 439, 441  
*El súbdito* 288, 289, 316
- Mann, Thomas (1875-1955) 10, 109, 146, 325, 328, 355, 389, 423, 424, 429, 432  
*Los Buddenbrook* 109, 355, 432  
*Doktor Faustus* 389  
*La montaña mágica* 432  
*Tonio Kröger* 429
- Manzoni, Alessandro (1785-1873) 34, 68, 74, 79, 80, 83, 85, 99, 100, 103, 124, 125, 130, 131, 135, 158, 161, 190, 191, 199, 200, 271, 375, 419, 434  
*Los novios* 80, 271  
*Adelchi* 68
- Marat, Jean-Paul (1744-1793) 86, 262
- María Estuardo (1662-1695) 38, 51, 61, 390
- Marlowe, Christopher (1564-1593) 103  
*Eduardo II* 103
- Marx, Karl (1818-1883) 17, 23, 29, 62, 89, 114, 115, 130, 162, 167, 190, 204, 205, 207, 208, 215, 233, 234, 287, 315, 328, 330, 344, 368, 383, 384, 387, 388, 395, 407, 439  
*El dieciocho brumario de Luis Bonaparte* 114, 383  
*En torno a la crítica de la Filosofía del Derecho, de Hegel* 114
- Maupassant, Guy de (1850-1893) 99, 243, 244, 245, 252, 299, 300, 304, 431  
*Bel ami* 299  
*Una vida* 243, 300
- Maurois, André (1885) 222, 312  
*Ariel o la vida de Shelley* 312
- Mazarino, Cardenal (1602-1661) 45
- Mehring, Franz (1846-1919) 337, 344, 388, 407  
*Karl Marx* 388  
*La leyenda de Lessing* 337
- Meinecke, Friedrich (1862-1954) 289



- Meinhold, Wilhelm (1797-1851) 239  
*La bruja de ámbur* 239, 240
- Merezhkovski, Dimitri Sergueievich (1866-1941) 308, 309, 310  
*Pedro el grande* 309
- Mérimée, Prosper (1803-1870) 90-93, 128, 129, 130, 141, 375  
*Crónica del reinado de Carlos IX* 90  
*Jacquerie* 91, 129
- Metternich, Klemens Lothar Menzel von (1773-1859) 305, 307
- Meyer, Conrad Ferdinand (1825-1898) 209, 243, 270-284, 286, 288, 289, 291, 292, 294, 298, 318, 344, 376, 420  
*La boda del monje* 275  
*Jurg Jenatsch* 272, 273, 274, 281  
*El paje de Gustavo Adolfo* 281  
*Plauto en el convento de monjas* 282  
*El santo* 275, 279, 281  
*La tentación de Pescara* 272, 274, 276, 277, 280  
*Los últimos días de Hutten* 274
- Michels, Robert (1876-1936) 216
- Miguel Angel (1475-1564) 410
- Mirabeau, Honoré Gabriel Riquetti de (1749-1791) 262, 322, 324
- Moleschott, Jakob (1822-1893) 407
- Mommsen, Theodor (1817-1903) 214, 302
- Montaigne, Michel Eyquem de (1533-1592) 188, 336, 407
- Montesquieu, Charles de Secondat, Barón de (1689-1755) 16
- Morgan, Lewis Henry (1818-1881) 62
- Müller, Friedrich von (1779-1849) 74
- Musil, Robert (1880-1942) 355
- Napoleón (1769-1821) 15, 20, 21, 22, 23, 24, 46, 256, 260, 395
- Napoleón III (1808-1873) 220
- Nietzsche, Friedrich (1844-1900) 209, 212, 216, 217, 218, 219, 220, 233, 237, 290, 305, 308, 316, 343, 424
- Novalis (1772-1801) 77, 307  
*La cristiandad o Europa* 307
- Ostrovski, Alexandr (1823-1886) 122  
*La tempestad* 122
- Pareto, Wilfredo (1848-1923) 216
- Pater, Walter (1839-1894) 303, 304  
*Mario el epicureo* 303
- Pedro I de Rusia (1672-1725) 82, 99
- Piloty, Karl von (1826-1886) 305
- Pissarev, Dimitri (1840-1868) 254, 255, 256, 257, 263
- Plutarco, (46-125) 188
- Pöhlmann, Robert von (1852-1914) 214
- Proudhon, Pierre Joseph (1809-1865) 258
- Pugachov, Emelyan Ivanov (1720-1775) 81, 82, 390, 393, 394,
- Puschkin, Alexandr (1799-1837) 30, 33, 34, 37, 58, 71, 74, 81-84, 85, 99, 103 106, 124, 140, 154, 155, 161, 185, 190, 191, 192, 194, 201, 202, 239, 241, 246, 257, 354, 355, 393, 419, 434  
*Boris Godunov* 103, 190, 192, 393  
*Eugenio Onegin* 355  
*El negro de Pedro el Grande* 82  
*La hija del capitán* 82
- Raabe, Wilhelm (1831-1910) 320, 321, 322, 323, 324  
*Los gansos de Bützow* 321
- Rabelais, François (1494-1553) 104, 407
- Racine, Jean Baptiste (1639-1699) 124, 184, 195
- Radcliffe, Ann (1764-1823) 29,
- Ranke Leopold von (1795-1866) 213, 420
- Rasin, Stienka (m. 1671) 81

- Rathenau, Walther (1867-1922) 361
- Regler, Gustav (1898) 372  
*Siembra* 372
- Régnier, Henri de (1864-1936) 220
- Rémusat, Charles de (1797-1875) 129, 130
- Renan, Ernest (1823-1892) 209
- Ricardo I Corazón de León (1157-1199) 38
- Rickert, Heinrich (1863-1936) 289
- Richelieu, Armand Jean Duplessis de (1585-1642) 45, 86
- Riegl, Hermann (1863-1936) 214
- Robespierre, Maximilien Marie Isidor de (1758-1794) 86, 256, 257, 261
- Rodenbach, Georges (1855-1898) 304  
*Brujas la muerta* 304
- Rolland, Romain (1866-1944) 238, 263, 267, 268, 269, 270, 271, 295, 314, 325, 405, 406, 407, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 425, 441  
*Colás Breugnon* 405, 407, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 441  
*Juan Cristóbal* 314, 408, 418
- Rothschild, Meyer Amschel (1743-1812) 86
- Rousseau, Jean-Jacques (1712-1778) 34, 262
- Saint Evremond, Seigneur de (1610-1703) 124
- Saint-Simon, Comte de (1760-1825) 258
- Sainte-Beuve, Charles (1804-1869) 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 232, 234, 235, 241, 242, 398  
*Port-Royal* 224
- Saltikov-Chedrin, Mijail (1826-1889) 328
- Sand, George (1804-1876) 52
- Scott, Walter (1771-1832) 15, 18, 29-85, 88, 89, 91, 94-104, 140, 147, 162, 178, 185, 188, 190, 199, 203, 204, 221, 224, 227, 230, 234, 235, 246, 248, 249, 251, 256, 257, 271, 276, 277, 281, 282, 283, 284, 285, 299, 305, 306, 307, 308, 324, 343, 346, 352, 353, 354, 356, 368, 371, 375, 377, 392, 393, 394, 419, 421, 433, 434, 436
- El Abad* 61
- El anticuario* 152
- La bella doncella de Perth* 61, 63, 308
- El corazón de Midlothian* 56, 57, 61, 65, 66, 67, 80, 281, 282, 375, 377
- Ivanhoe* 32, 39, 53, 54, 58, 70, 80, 152, 308
- Una leyenda de Montrose* 64, 65, 66
- Quentin Durward* 52, 64, 88, 307
- Redgauntlet* 94, 248
- Rob Roy* 32, 39, 48, 58, 59, 63, 64, 65, 74, 248, 251, 392
- La vieja humanidad* 39, 41, 393, 394
- Waverley* 15, 32, 37, 39, 41, 54, 55, 61, 64, 152, 248, 249
- Scudéry, Madeleine de (1607-1701) 15
- Scharnhorst, Gerhard Johann (1755-1813) 323
- Schiller, Friedrich von (1759-1805) 75, 103, 122, 136, 137, 141, 147, 155, 156, 160, 161, 163, 171, 177, 188, 189, 190, 191, 199, 200, 201, 336, 345, 384
- Don Carlos* 199, 200
- La doncella de Orleans* 336
- Intriga y amor* 122, 141, 154
- Marta Estuardo* 177
- La novia de Messina* 160
- Wallenstein* 189, 191, 384
- Schnitzler, Arthur (1862-1931) 383
- Schopenhauer, Arthur (1788-1860) 145, 146, 213, 307, 363
- Schweitzer, Jean Baptista von (1833-1875) 344
- Shakespeare, William (1564-1616)

- 30, 74, 103, 104, 109, 111, 112, 116, 119, 128, 132, 135, 137, 138, 139, 140, 143, 155 161, 163, 164, 167, 170, 171, 172, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 221, 236, 240, 241
- Coriolano* 240
- Enrique IV* 192
- Enrique VI* 186, 195
- Julio César* 161, 188, 240, 241
- Hamlet* 43, 112, 139, 141, 143, 167, 171, 187
- Macbeth* 164, 187, 189
- Otelo* 137, 138, 144
- Ricardo II* 185
- Ricardo III* 185, 186
- El rey Lear* 109, 139, 141, 143, 144, 152, 154, 170, 171, 187, 189
- Romeo y Julieta* 112, 116, 132, 140, 141, 143, 144
- Troilo y Cresida* 240
- Shaw, George Bernard (1856-1950) 241, 302, 314, 319
- César y Cleopatra* 241
- Santa Juana* 319
- Sismondi, Jean Charles de (1773-1842) 24
- Smith, Adam (1723-1790) 17, 18
- Smollet, Tobias (1721-1771) 16, 75, 246
- Sófocles, (495-406 a. C.) 111, 113, 119, 177
- Antígona* 111, 113, 116, 143, 144, 164
- Edipo Rey* 119, 143, 144, 154, 177
- Filoctetes* 154, 239
- Sorel, Georges (1847-1922) 314, 408
- Spengler, Oswald (1880-1936) 214, 219, 308
- Stalin, José (1879-1953) 387
- Steele, Richard (1672-1729) 250
- Stendhal (1783-1842) 22, 30, 33, 45, 71, 74, 90, 93, 94, 99, 221, 280, 296, 297, 374, 410, 428
- La cartuja de Parma* 22, 30, 44
- Rojo y negro* 297
- Steuart, James D. (1712-1780) 17, 18
- Stifter, Adalbert (1805-1868) 304, 305, 306, 307, 308
- El verano tardío* 304, 305, 307, 308
- Witiko* 304, 305, 306, 307
- Struve, Piotr (1870-1944) 342
- Suc, Eugène (1804-1857) 45, 46
- Swift, Jonathan (1667-1745) 16, 250
- Taine, Hippolyte (1828-1893) 32, 52, 209, 212, 213, 216, 221, 234, 235, 270, 291, 292, 297, 317
- Teresa, Santa (1515-1582) 229, 242
- Thackeray, William Makepeace (1811-1863) 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251
- Esmond* 246, 247, 250
- La feria de las vanidades* 247
- Los virginianos* 250
- Thierry, Augustin (1795-1856) 62, 209, 212
- Tieck, Ludwig (1773-1853) 77
- Rebelión en los Cevennes* 77
- Tolstoi, León (1828-1910) 35, 45, 46, 60, 98, 102, 128, 178, 251, 258, 259, 261, 284, 343, 346, 354, 356, 358, 359, 368, 387, 393, 410, 416, 419, 434
- Ana Karénina* 102, 170, 298, 387
- Guerra y Paz* 99, 100, 102, 251, 259, 260, 298, 356, 358, 359, 360, 416
- La muerte de Iván Ilyitch* 128
- Resurrección* 178
- Vico, Giovanni Battista (1668-1744) 35, 76
- Vigny, Alfred de (1793-1863) 82, 85, 88, 89, 216, 277, 281
- Cinq-Mars* 82, 85
- Virgilio Marón, Publio (70-19 a. C.) 62
- Vitet, Ludovic (1802-1873) 91, 92, 128, 129, 130, 141
- Las barricadas* 128

- Voltaire (1694-1778) 16, 19, 124,  
194, 195, 333, 407  
*Henriada* 19
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich  
(1773-1798) 77
- Wagner, Richard (1813-1883)  
146, 233, 234, 286, 289  
*El anillo de los Nibelungos* 233  
*Lohengrin* 289
- Walpole, Horace (1717-1797) 15  
*El castillo de Otranto* 15
- Wilde, Oscar (1856-1900) 283,  
311
- Winckelmann, Johann Joachim  
(1717-1768) 18
- Zola, Emile (1840-1902) 96, 221,  
223, 230, 232, 233, 237, 245,  
251, 264, 265, 270, 271, 295,  
296, 309, 315, 328, 329, 374,  
409  
*El desastre* 374  
*Germinal* 270, 374  
*Naná* 245
- Zweig, Arnold (1887) 424, 432
- Zweig, Stefan (1881-1942) 330,  
331, 332, 333, 334, 348, 415  
*Erasmus de Rotterdam* 332, 348,  
415

Imprenta Madero, S. A.

Aniceto Ortega 1358, México 12, D. F.

28-IV-66

3,000 ejemplares más sobrantes para reposición



## BIBLIOTECA ERA

### ENSAYO

Georg Lukács, *Significación actual del realismo crítico*

Enrique González Pedrero, *El gran viraje*

Fernando Benítez, *Los primeros mexicanos* [3ª edición]

Gastón García Cantú, *Utopías mexicanas*

Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*

Marta Traba, *Los cuatro monstruos cardinales*

Georg Lukács, *La novela histórica*

Jorge Portilla, *Fenomenología del relato*

### NOVELA Y RELATO

Malcolm Lowry, *Bajo el volcán*

Alexander Solzhenitsin, *Un día de Iván Denisovich*

Albert Maltz, *Un hombre en el camino*

Isaac Babel, *Caballería Roja*

Daniel Sueiro, *Estos son tus hermanos*

Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*

Gabriel García Márquez, *La mala hora*

### POESÍA

Agustí Bartra, *La luz en el yunque*

### TESTIMONIO

Evgueni Evtushenko, *Autobiografía precoz*

Fernando Benítez, *Viaje a la Tarahumara*

Elena Poniatowska, *Palabras cruzadas*

Fernando Benítez, *La última trinchera*

David Rubinowicz, *Diario de un niño judío*

Luis Suárez, *Confesiones de Diego Rivera*

Fernando Benítez, *Los hongos alucinantes*

Julio Scherer García, *La piel y la entraña* [Siqueiros]