

De ahí la importancia que reviste ocuparse de su historia.

En varias ocasiones Lukacs cita y comenta a Ortega y Gasset; dos de sus ocurrencias medulares le sirven para precisar que se sitúa muy concientemente en las antípodas de su pensamiento. Como es bien sabido Ortega elevó a "tema de nuestro tiempo" la supremacía de la vida sobre la razón. Lukacs piensa por el contrario que en nuestro tiempo despunta precisamente una reivindicación de la razón, que el irracionalismo bajo todas sus formas ha entrado en una declinación insalvable. Por otro lado Ortega tituló a uno de sus libros La rebelión de las masas. Nunca se cansó de repetir que su "generación" asistía al espectáculo de un predominio de la masa, pero que se acercaba el momento en que esta fiera sería domada y se haría dócil como un cordero a las insinuaciones de la "minoría selecta". Lukacs piensa que las masas no están ayunas de racionalidad, por el con-



"repetir las aberraciones de siglos y siglos"

trario la encarnan en la historia de manera eficaz y convincente; señalan el camino a seguir y no las minorías. Combinando: el "tema de nuestro tiempo" es el entusiasmo, valga la expresión, con que los pueblos están reconociendo su rumbo, el paso de la razón por la tierra, y lo dispuestos que están a dejarse guiar por una lógica ínsita en las cosas históricas, que les prescribe el camino de su victoria, pese a los cantos de sirena de las minorías empeñadas en desatracarlas de ese mensaje.

No deja de llamar la atención que dos maestros extranjeros sean actualmente tan escuchados en Alemania: José Ortega y Gasset, en la Alemania Occidental, y Jorge Lukacs, en la Alemania Oriental, un español y un húngaro. Los apolo-gistas más desbridados de este último se permiten "hacerlo figurar al lado" de los clásicos del "marxismo-leninismo", lo cual significa para esta gente tanto como meter a un teólogo en medio de un ágape de santos, o de doctores de la Iglesia. Otros preguntan extasiados si "Occidente" puede mostrar un pensador de tanto valor. De todas formas —se podría replicar— el mundo intelectual comunista no creo que pueda mostrar dos Lukacs. Es un caso único, como el de Ortega en España.

LA BIOGRAFIA COMO FORMA LITERARIA Y SUS PROBLEMAS

Por Jorge LUKACS

HECHEMOS una mirada a la práctica literaria e investiguemos cómo han encarado los grandes escritores del pasado el problema de la biografía y la medida en que han utilizado en su arte el modo de exposición biográfica. La práctica de Goethe es desde luego el caso más instructivo, ante todo porque Goethe ha elaborado algunos problemas de su propia vida tanto bajo forma expresamente biográfica como bajo forma de novela. En *Poesía y verdad* encontramos como material las *Penas del joven Werther* y *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister*. Si fijándose en este ejemplo se atiende al proceso de elaboración de la obra artística pronto se echa de ver que para Goethe tal proceso ha significado un alejamiento de lo biográfico. Puesto que por fortuna se nos ha conservado la versión primitiva del *Guillermo Meister* podemos establecer con toda precisión que la primera redacción estaba mucho más íntimamente ligada a los episodios biográficos de la vida de Goethe que la versión definitiva.

Las razones de este alejamiento no son difíciles de descubrir. La biografía, incluso de una vida conducida de la manera más conciente y planeada, abunda en accidentes a los que no se les puede dar una forma artística. Ciertos rasgos esenciales de esa vida se ponen de relieve con ocasión de circunstancias que son inapropiadas para asumir una forma concreta y literaria. Para hacer algo literario de la cosa tal y como le sucedió en la realidad al autor hay que inventarle otra ocasión completamente diferente de la que surgió. Los conflictos dramáticos, vistos desde el exterior, no ocurren de un modo que correspondiera a su significado interior, sucede a veces que conflictos en sí insignificantes llevan a consecuencias trágicas, mientras que en otros casos la tragedia no se produce, aunque hubiera sido la única solución adecuada a un conflicto, sino que éste se embota y acarrea consecuencias importantes desde un punto de vista meramente biográfico, pero a las que no se les podría configurar como drama. Los hombres con que tiene que tratar el héroe de una biografía aparecen y desaparecen accidentalmente; la historia exterior de las relaciones humanas no corresponde nunca a su significado interno, épico o dramático. Por ello ha dicho Hegel con toda justicia, hablando de una composición épica que se la pretendiera transformar en narración biográfica: "En la biografía el individuo siempre es uno y el mismo pero los datos en medio de los cuales se desenvuelve están completamente aislados entre sí y el sujeto, como punto de enlace, los retiene de una manera exterior y casual."

Si se compara el *Werther* con el episodio de *Carlota Buff* en la autobiografía se ve muy claramente que lo que Goethe añadió en la novela es justo aquello en que como poeta ha ido más allá de la autobiografía. En una palabra: todo aquello que hizo del *Werther* una obra capaz de producir sus efectos con la celeridad de un relámpago y que la conserva eternamente fresca es *biográficamente falso*. Ningún relato biográfico del episodio de *Lotte Buff* hubiera logrado situarse a la altura poética del *Werther*, pues los ingredientes de su poesía estaban en la vivencia que tuvo Goethe de ese episodio amoroso y no en el episodio mismo tal y como ocurrió. Pero en la vivencia de Goethe, a su vez, sólo había elementos y semillas, fue necesario todavía un gran trabajo de *invención* poética, de generalización, ampliación y ahondamiento antes de que la fábula y los personajes del *Werther* pudieran surgir tal y como hoy los conocemos.

Esta es la actitud general de todo gran escritor ante la realidad y en particular ante la realidad de su propia vida, de su biografía en especial. Puesto que la realidad es siempre, considerada como un todo, más rica y múltiple que la más rica de las obras de arte, un detalle copiado de la realidad no puede competir en riqueza con la realidad misma y por tanto tampoco un detalle auténticamente biográfico o un relato épico. Para lograr un efecto que evoque la riqueza de la realidad hay que reelaborar el contexto entero de la vida, y la composición tiene que asumir un sentido completamente nuevo. Si en tal caso se puede echar mano de auténticos detalles y episodios bio-

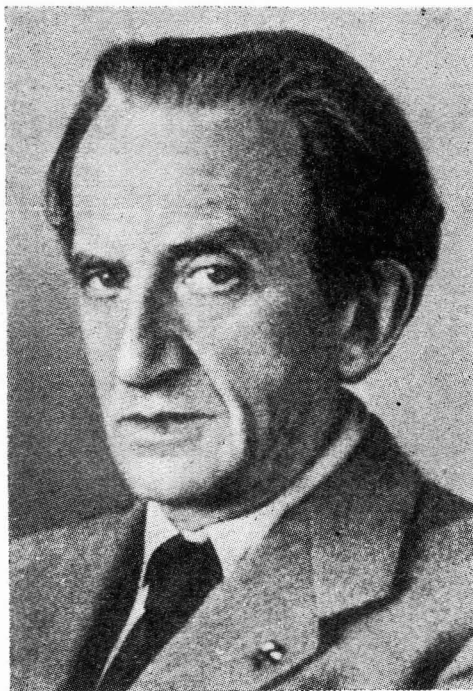


Lukacs— "convertido en un esteta"

gráficos como fácticamente se dieron, se tratará de un simple azar feliz. Sin modificación no se les puede dejar en ningún caso pues su contexto, sus antecedentes y consecuentes han sido profundamente modificados y estas modificaciones transforman a su vez la condición artística de los episodios entresacados de una biografía.

Todos estos hechos los conocemos por el estudio de la práctica de los mejores escritores. Pero aquí se les invoca sólo a manera de presupuestos generales del problema que en especial nos interesa y que es el siguiente, a saber: si es posible una plasmación biográfica de los *grandes hombres* de la historia exclusivamente con los recursos del arte. Goethe elaboró como artista en el *Guillermo Meister* mucho de lo que más tarde, en *Poesía y verdad*, habría de exponer autobiográficamente. Goethe hace de su *Guillermo Meister* un representante de tendencias vitales que en su juventud y en su camino hacia la madurez fueron decisivas; un representante de todas esas corrientes, en su mayoría de la juventud burguesa de las postrimerías del siglo XVIII, que en los autores clásicos condujeron a un nuevo florecimiento del humanismo. Por ser tal su figura entraña muchos caracteres personales de Goethe y en su evolución ocurren múltiples episodios entresacados de la vida práctica del poeta. Pero a más de todas estas modificaciones que acabamos de definir en nuestro análisis del *Werther*, Goethe opera todavía una corrección más decisiva en la figura de su héroe: lo despoja de la genialidad goetheana. Lo mismo ha hecho Gottfried Keller en su novela, tan autobiográfica, *Enrique el Verde*. ¿Por qué? Porque estos dos grandes narradores —Goethe y Keller— han visto con toda claridad que la elaboración biográfica de la genialidad repugna a los medios de expresión artística peculiares de la narración épica. Contar cómo ha surgido históricamente, en una biografía, un hombre genial o sus realizaciones geniales, contradice los principios de la narración artística.

Pues la tarea sería la siguiente: elaborar artísticamente la génesis del genio, hacer surgir *genéticamente*, a partir de los datos inmediatos de la vida, o de los datos contados, expuestos o escritos y de los episodios de esa vida, el carácter genial de un gran hombre y de sus peculiares realizaciones geniales. En este caso se producirá necesariamente, como a continuación explicaremos en detalle, un *cortocircuito*. Los hechos biográficos en que se manifiesta o revela la cualidad genial de un hombre, en que se enciende la flama de su genialidad y de los cuales parecen surgir biográfica y psicológicamente sus realizaciones geniales, no son en verdad sino *ocasiones* de la revelación de tales o cuales cualidades y realizaciones. La conexión artística entre la ocasión y la realización genial aún en el mejor de los casos es un fenómeno accidental; y el carácter objetivo de la conexión causal entre la ocasión y la producción no podrá nunca sacarse a la luz con los recursos de una creación artístico-literaria. En la medida en que está más lograda la creación del escritor, esto es, en cuanto de-muestra más adecuadamente que es fiel a la vida la ocasión que le dio motivo y en cuanto elabora un material más selecto sacado de



Lukács— "ve a Alemania desde dentro"

la vida del gran hombre, tanto más patente y enérgicamente se destacará su carácter ocasional y subirá al primer plano su accidentalidad objetiva.

Si con estas explicaciones se niega la posibilidad de una elaboración genética del genio biográfico-psicológica, en el arte de la narración, no por ello se quiere decir que neguemos la explicación genética de la genialidad o que pretendamos nimbar al genio con el misterio de lo inexplicable. Por el contrario. Nuestro rechazo de aquella forma de exposición parte de la convicción de que el genio está ligado de un modo muy profundo con la totalidad de la vida de su época, en sus aspectos económicos, políticos, culturales; con la pugna de sus grandes tendencias, con la lucha de clases, con la reelaboración de la tradición material y espiritual, etc.; pues su genialidad se manifiesta justamente en la aportación de un nuevo estilo progresivo, en la conexión y resumen, también generalización, de las tendencias vitales más hondas de su respectiva época.

Pero por compartir tal convicción no podemos creer que esas conexiones se puedan hacer visibles de forma *inmediata* en los datos biográficos, en esos episodios biográficos con que ante todo está obligado a trabajar el biógrafo artista o el autobiógrafo como *plasmador artístico* del hombre. Esas conexiones sólo pueden sacarse a la luz por obra de un análisis de la época, amplio y profundo, que avanza en la dirección de las generalizaciones. Y tales conexiones no sólo han de ser investigadas por los recursos que brinda la ciencia sino que *sólo pueden ser expuestos adecuadamente* con los medios de que dispone la ciencia. Si se analiza más de cerca, a la luz de estas observaciones, *Poesía y verdad* de Goethe, pronto se cae en la cuenta de que Goethe cuando quiere hacer comprensible la síntesis peculiar de determinadas etapas de su evolución que se cumplieron al arrimo de las grandes corrientes de la época, deja a un lado los recursos de una exposición narrativa. En esos pasajes de su autobiografía Goethe utiliza los recursos que pone en sus manos la ciencia histórica y desde luego los procedimientos científicos mejores y más clásicos en lo

que respecta al pensamiento y elaboración literaria.

Hay que insistir en esta científicidad del método sobre todo en nuestra época en que ya se ha hecho una costumbre a la moda mirar de arriba abajo a la ciencia y sancionar a la vez reconocidas producciones científicas como valiosas en cuanto se las recubre con el prestigio de ser *obras de arte*. Desde luego que obras muy importantes de la ciencia histórica han sido elaboradas echando mano de buenos recursos artísticos. Pues ello no reside simplemente en haber conseguido una buena prosa, clara y expresiva, sino en cuanto que han logrado plasmar imágenes concretas y rebosantes de expresión, plásticas, cargadas de una ironía y sátira contundentes, etc. Pero todo esto no cancela su carácter fundamentalmente científico, a saber, el hecho de que las conexiones están expuestas en su legalidad objetiva, y los destinos de los hombres en singular, *sus vivencias, sus destinos individuales*, no constituyen un recurso mediante el cual se pretendería hacer comprensible tales conexiones y legalidades objetivas. La semblanza de un hombre de significación en una exposición realmente buena se ejecuta relacionando la peculiaridad personal, la fisonomía individual del hombre de que se trata, así como sus métodos y la significación objetiva de estos métodos, con las corrientes más importantes de la época que han llevado del pasado al futuro, en cuya encrucijada está situado ese hombre y en cuya evolución ha influido de una manera que le es peculiar, todo ello expuesto en una forma científica con los medios científicos adecuados.

Todo esto se sitúa en un alto nivel de exposición y elaboración literaria, pero hablando propiamente no es arte. Entre las singularidades más curiosas de nuestra época hay que contar el que la gente sólo se sienta inclinada a elogiar obras como *La fenomenología del espíritu*, de Hegel, *El 18 Brumario*, de Marx, etc., cuando consigue colocarlas al lado de obras de Arthur Schnitzler o James Joyce. Este es un elogio más que dudoso tratándose de producciones científicas, a la vez que un signo muy claro de que el sentido de los principios peculiares del arte se pierde cada día más.

Traducción de Emilio Uranga

Esta
Revista
no
tiene
agentes
de
suscripciones