

LUKÁCS Y EL DRAMA MODERNO

José Ignacio López Soria

HACE 90 AÑOS NACÍA EN LIPÓTVÁROS, barrio de Budapest que reunía a la burguesía financiera de extracción predominantemente judía, György Lukács. Como contribución al mejor conocimiento del filósofo húngaro queremos presentar por primera vez al lector de habla hispana una obra de juventud de Lukács que por no haber sido editada sino una vez y ésta en húngaro no ha podido ser consultada por los estudiosos occidentales. Se trata de *A modern dráma fejlődésének története* (Historia de la evolución del drama moderno), obra que consta de dos gruesos volúmenes y fue editada por primera y única vez en Budapest en 1911.¹ Sólo algunos párrafos sueltos de este libro han sido incluidos en ediciones en húngaro, castellano, alemán e italiano de las obras de Lukács. Sabemos que se prepara una edición abreviada en italiano que ha sido preparada por Ferenc Fehér, discípulo de Lukács y miembro eminente de la ya conocida Escuela de Budapest.

“En los años 1904-1907 —dice el mismo Lukács en el prólogo a la obra en cuestión—, como uno de los dirigentes de la Compañía Thália, seleccionador de obras y director de escena, etc. viví por dentro las cuestiones de las que se trata en este libro y solamente cuando tuve que escribirlas, cuando quise volver sobre las causas y las leyes de estas cuestiones, el libro se convirtió en puramente teórico y su forma estilís-

¹ Lukács, György — *A modern dráma fejlődésének története* (Historia de la evolución del drama moderno). A Kisfaludy-Társaság Lukács Krisztina-dijával jutalmazott pályamú (Obra galardonada con el premio “Cristina Lukács” de la Sociedad Kisfaludy). Budapest, Franklin-Társulat, 1911. 2 volúmenes, vol. 1.º XVI + 496 p., vol. 2.º 548 p.

tica en conceptual. A pesar de ello los problemas aquí tratados surgen por completo de la vida y siento a este libro en estrecha relación con ella y lo publico con la esperanza de que los lectores sientan también esta misma relación".² El texto no puede ser más claro. La reflexión teórica de Lukács sobre el drama es posterior a su experiencia teatral. En 1904 un grupo de jóvenes universitarios (György Lukács, Marcell Benedek y László Bánoczi), a los que se une luego el director del teatro Sándor Hevesi, fundan la Compañía Thália, a imitación del Antoine Théâtre Libre de París y del Brahm Freie-Bühne de Berlín, para introducir el realismo artístico de la moderna dramaturgia en los ambientes teatrales budapestinos. Después de cuatro años de funcionamiento, la compañía tuvo que cerrar sus puertas porque sus representaciones no sólo trastornaban los modos clásicos de puesta en escena sino significan una crítica a la " Hungría histórica" que ni la aristocracia tradicional ni la moderna capa *gentry* estaban dispuestas a aceptar. Con el cierre de Thália fracasa el primer intento de Lukács por participar creativamente en la transformación cultural y social de su país natal. Pero la participación en este grupo permitió a Lukács estudiar en la práctica la esencia del drama, además de definir el sentido que para él, personalmente, tenía el teatro. "Allí —en Thália— aprendí en la práctica qué era el drama y qué significaba para el drama el escenario; allí se desvaneció definitivamente mi creencia inicial de que mi participación en la literatura pudiese consistir en un trabajo literario creativo."³ La participación en Thália enseñó a Lukács que en la literatura podía tomar parte como teórico pero no como creador. Sus buenos deseos juveniles de escribir obras de teatro no llegaron nunca a realizarse. Pero sí nace la reflexión teórica al hilo de la actividad teatral y como profunda meditación

² *Ibid.*, vol. 1.º, p. IV.

³ Lukács, György — *Magyar Irodalom — Magyar Kultura. Válogattot tanulmányok* (Literatura húngara — Cultura húngara. Estudios escogidos). Budapest, Gondolat Kiado, 1970. 694 p. La cita en cuestión está sacada del prólogo a esta selección de estudios escrito por Lukács en Budapest en 1969; p. 7.

sobre ella. El primer fruto es precisamente *Historia de la evolución del drama moderno*.

El libro nace como consecuencia de no pocas lecturas (Kant, Dilthey, Simmel, Marx, etc.), de la actividad desarrollada en Thália y de la visita asidua a los teatros de Budapest, Viena y Berlín principalmente. De Kant y de los kantianos Dilthey y Simmel había aprendido Lukács la importancia de la exigencia científica. Junto a este proceso de purificación científica se había ido desarrollando en él la inclinación hacia la historia y la sociología. La lectura atenta de Marx, aunque la hiciese a través de los ojos de Simmel, le fue convenciendo de la necesidad de buscar en la estructura y evolución de la sociedad el fundamento de la obra literaria. Más allá del chato positivismo del radicalismo burgués húngaro y de la incipiente Escuela de Viena, se eleva Lukács a un nivel de abstracción heredero del kantismo y de las corrientes de la filosofía de la vida. La primera versión de la historia del drama es de 1907, pero su versión definitiva es concluida en 1909 y publicada en 1911 después de obtener el premio Krisztina Lukács de la Sociedad Kiszfaludy.

La reflexión lukácsiana sobre el drama moderno comienza preguntando si existe en verdad drama moderno y cuál es su estilo. Ésta es para Lukács una cuestión eminentemente sociológica, pero no existe todavía una sociología de la literatura ya que los únicos ensayos a este respecto se limitan a establecer conexiones un tanto epidérmicas entre el contenido de las obras y las relaciones económicas. Sin embargo, para Lukács, que abre con esta reflexión perspectivas más serias a la sociología de la literatura, "Lo verdaderamente social en la literatura es la forma".⁴ Sólo a través de la forma es posible causar efecto en el público, aunque este hecho suele pasar inadvertido tanto para el público como para el creador. Porque la forma —tempo, ritmo, relievamiento de unos aspectos y descuido de otros, disposición de luces y sombras, etc.— es un factor de la vida psíquica del artista que actúa como posición frente a las

⁴ Lukács, György — *A modern dráma... Op. cit.*, vol. 1.^o p. VI.

cosas y frente a la vida. Toda vivencia, toda experiencia se da *sub specie formae*. “La verdadera forma del verdadero artista es algo constante que está a priori frente a las cosas y sin lo cual no se podría siquiera caer en la cuenta de ellas”.⁵ La forma es relación entre los diversos destinos de una misma época, pero es la vida la que determina esos destinos y esas relaciones. La vida es, pues, la generadora de las diversas concepciones del mundo que a su vez se expresan en las formas.

Esquematisando la estructura conceptual del mundo de la literatura y concretamente del drama, habla Lukács de dos series causales cuyo encuentro posibilita el efecto de la obra sobre el público. Por una parte, las relaciones económico-culturales posibilitan determinadas concepciones de la vida; la forma, en cuanto a priori, se dirige a la vida para escoger de ella su materia. La obra, por tanto, no es otra cosa que la vida dotada de forma. Por otra parte, el público, en función de sus concepciones de la vida —trasunto también de las mismas relaciones económico-culturales—, está capacitado para recibir el efecto que las formas pueden producir. Pero el encuentro (efecto) de los dos extremos (obra y público) de estas dos series no es estático. El efecto de la obra en el público, que depende de cómo haya sido capaz la obra de dotar de forma a los aspectos totales de la vida que configuran al público mismo, suele repercutir en la obra, lo que a su vez posibilita un más profundo efecto en el público, y así ad infinitum.⁶

En función de estas reflexiones teórico-metódicas, que manifiestan en más de un paso la influencia de Kant, Dilthey y Simmel, define Lukács el drama como “una obra tal que trata de producir un efecto fuerte y directo en una masa reunida, a través de acontecimientos que se desarrollan entre hombres”.⁷ El objetivo del drama, producir efecto en la masa (tömeghatás), delimita las características de la obra dramática (brevedad, generalidad, simbolicidad). La breve-

⁵ *Ibid.*, p. VIII.

⁶ *Ibid.*, p. X.

⁷ *Ibid.*, p. 3.

dad exige escoger sólo algunos acontecimientos y presentarlos en sus rasgos fundamentales. El postulado de la generalidad —sólo lo general puede influir sobre las masas”⁸— excluye lo individual y particular. Se refiere sólo a lo general de los sentimientos y voliciones excluyendo la generalización intelectual. En cuanto a la forma, lo general debe expresarse de manera sensible y simbólica. “Por tanto, el efecto directo en la masa por una parte exige la generalización y simbolización del acontecimiento bosquejado, pero por otra, los límites determinados por la extensión obligan también al drama a la simbolización, al resumen, a una visión desde lejos, a vista de pájaro”.⁹ De ahí se sigue la necesidad de que el drama se reduzca a tipificar, es decir, a presentar tipos de hombres con los cuales pueden identificarse muchos individuos concretos.

La segunda parte de la definición, “a través de acontecimientos que se desarrollan entre hombres”, exige que la naturaleza no desempeñe en el drama sino un papel secundario y que lo sobrenatural, si tiene que ser incluido, aparezca sólo como problemática humana. “El drama sólo en forma de acontecimientos sociológicos puede expresar los fenómenos metafísicos”.¹⁰

Después de estas delimitaciones generales se pregunta Lukács qué tipo de hombres y de acontecimientos son capaces de causar efecto dramático en el público y pueden, por tanto, ser materia del drama. “El drama es el poema de la voluntad, porque sólo en su voluntad y en las acciones nacidas de ella puede el hombre manifestar con energía inmediata su esencia total”.¹¹ Siendo la lucha la manifestación más pura y más expresiva de la voluntad, puesto que sólo en la lucha se expresa la vida toda del hombre, el drama tendrá como materia la vida vista desde los conflictos que surgen entre los hombres. Pero la lucha dramática solamente puede ser lucha entre hombres, es decir, lucha entre fuerzas

⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹¹ *Ibid.*, p. 12.

al menos subjetivamente proporcionales. Si intervienen fuerzas superiores (dioses), lo harán sólo a través de las fuerzas humanas. "El drama, es una lucha con fuerzas tan tensas que simbolizan la vida toda del hombre".¹² Por eso todo el drama se orienta en último término a la tragedia. Y la tragedia no es otra cosa que el despliegue máximo de las fuerzas de un hombre en lucha con el destino, con el mundo que está fuera de él, sobre un problema central de la vida. El drama encuentra, pues, en la tragedia su culminación. Un drama perfecto no puede ser sino tragedia.

Las paradojas del drama derivan de la falta de adecuación de medios afines. El contenido del drama es la vida como totalidad, un universo cerrado en sí, completo y perfecto, pero los instrumentos que se tienen para expresar este contenido son demasiado limitados. Surge entonces la necesidad de estilización que comporta renuncia a la riqueza y multiplicidad de la vida para reducirse a lo general. De aquí derivan dos paradojas "La naturaleza de la estilización obliga siempre al drama a mirar abstractamente a los hombres y en forma dialéctica sus conflictos; la naturaleza del efecto, sin embargo, le permite usar sólo símbolos elementales, sensibles y de efecto inmediato; la naturaleza de la materia (hombres vivos y sus acciones se opone también a la tendencia absolutamente necesaria a la estilización".¹³ Dado que el drama se refiere a la vida como totalidad y que sólo puede hacerlo a través de hombres concretos y de acontecimientos seleccionados, su universalidad no puede ser de contenido o material, sino formal, no extensiva, sino intensiva, en fin, abstracta, metafísica, simbólica y mística. La universalidad del drama no se refiere a la riqueza infinita de los fenómenos ni a las realizaciones sin número de posibilidades ilimitadas, sino a las conexiones e interdependencias de los fenómenos entre sí. "El orden, la mutua conexión compleja y múltiple de las cosas, y la necesidad inexorable de esta relación y el carácter sucesivo de las cosas son algunos de

¹² *Ibid.*, p. 18.

¹³ *Ibid.*, p. 21.

los más importantes principios formales del drama".¹⁴ En consonancia con estos principios los fenómenos dramáticos no tienen otra realidad que su ser-en-relación y ninguna otra relación es concebible en el caso del drama fuera de la relación causal. Se trata, por tanto, de una larga cadena de causas y efectos que encuentra su causa última fuera del drama mismo, en la visión del mundo y en la filosofía del autor. Así pues, la forma dramática exige que el drama se estructure sobre una determinada concepción del mundo que da unidad a la pieza aun cuando el espectador no sea consciente de su existencia.

"La totalidad y multiplicidad de la vida es expresable en el drama sólo de manera puramente formal".¹⁵ Hay que suplir, pues, la totalidad material por la formal, la extensiva por la intensiva, la empírica por la simbólica. Es decir, la categoría de totalidad (teljesség) en cuanto reunión extensiva de lo empírico debe ser suplida por la de unidad cerrada (lezártság). Se trata de algo cerrado, acabado en sí, y, por lo mismo, de una nueva vida. Es precisamente la ilusión espontánea de su unidad cerrada lo que da a la realidad incluida en el drama el carácter de vida. Nada falta allí, toda posibilidad ha sido considerada y para toda posible pregunta hay una respuesta. Para ello hay que acudir nuevamente a la estilización en virtud de la cual una vida concreta se convierte en "tipo de vida" y la lucha alrededor de un problema central de la vida de un hombre deviene punto axial alrededor del cual todo se reagrupa. Esto es precisamente lo que da la unidad cerrada al drama, pero ello es sólo imaginable en forma abstracta en función de la cosmovisión del autor. La forma dramática exige, por tanto, que el fundamento de la estilización postulada por la universalidad sea la cosmovisión, es decir, algo que antecede al drama, un a priori que está fuera del mundo del drama en sentido estricto. Pero, por otra parte, la exigencia de causar efecto en la masa excluye la conceptualización abstracta. Así la *lezártság*, nota caracterizante de la forma drama, exige de

¹⁴ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵ *Ibid.*, p. 26.

un lado que el drama se apoye en algo que está fuera de él (la cosmovisión) y, de otro, excluye la posibilidad de que exista algo fuera de él. La cosmovisión que sirve de fundamento al drama es, pues, abstracta y conceptual en cuanto al contenido, pero en cuanto a la forma es lo contrario. Se introduce dentro del drama, le da unidad inmanente, se expresa a través de símbolos y se concretiza en conflictos entre hombres concretos. La presencia de esta cosmovisión es poco evidente para el espectador, pero su ausencia se advierte de inmediato porque destroza la composición por más perfecta que ésta sea técnicamente.

A pesar de su concretez, gracias a la presencia de la cosmovisión, el drama es el más abstracto de los géneros literarios y el más próximo a la filosofía. Pretende “hacer conscientes a las grandes masas acerca de los más profundos problemas de la vida con ayuda de símbolos inmediatos, y quiere despertar los más profundos sentimientos vitales en hombres muy diferentes y primitivizados por el hecho de vivir en multitud”.¹⁶

Otra fuente de paradojas en el drama es la relación dialéctica entre lo abstracto y lo concreto. “La esencia de la paradoja está en que se trata de hombres vivos que actúan espontáneamente, pero dentro de marcos rígidamente abstractos”.¹⁷ La paradoja es, no obstante, más apariencial que real en el verdadero drama porque el personaje, aunque esté caracterizado con sus notas personales, es siempre un tipo humano y, por lo mismo, algo abstracto pero que concretiza una manera de ser hombre. “El hombre del drama —dirá Lukács condensando prietamente su pensamiento— es siempre un tipo”.¹⁸ En él el carácter y la acción no son realidades separables, aunque sus ritmos, distancias y estilizaciones parezcan contrarios. Carácter y acción guardan entre sí una relación dialéctica en cuanto que la acción es el destino del héroe y el héroe siempre se identifica con su destino. Sólo identificándose con su destino puede llegar el personaje a

¹⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹⁷ *Ibid.*, p. 34.

¹⁸ *Ibid.*, p. 35.

ser héroe. El destino se expresa técnicamente a través de la presión de la situación sobre el héroe, pues el destino no está en el personaje sino que le adviene de fuera. "Así pues el destino dramático sólo de manera negativa puede describirse con exactitud: es todo aquello que influye sobre la formación de la vida personal de cualquier personaje y que no se origina en su carácter".¹⁹ Precisamente el encuentro entre el carácter, que en cuanto expresión de la voluntad humana representa el principio de la libertad, y el destino, que simbolizado en la presión de la situación representa el principio de la necesidad, y la identificación entre destino y carácter significan el momento místico del drama.

Pero tanto el carácter como la acción son elementos expresivos de segundo orden en el drama. El elemento expresivo por excelencia del drama es el diálogo. El diálogo en el drama es tema y elaboración, materia y forma al mismo tiempo, y de esta contradicción paradójica se siguen todas las exigencias formales y materiales. Materia y forma están, pues, de nuevo en una contradictoriedad conceptualmente insoluble. Porque si bien es cierto que el drama consta sólo de diálogos, aquello que hay que expresar —la vida misma— trasciende el marco de posibilidades expresivas del diálogo. La paradoja consiste entonces en que el drama, por tener como elemento expresivo primordial el diálogo, tiene que expresarlo todo por vía psicológica, pero toda expresión sólo psicológica es necesariamente arbitraria e insuficiente. No ignora Lukács que el drama puede producir sensaciones que están en el límite del éxtasis místico por medio de la representación de acontecimientos de carácter psicológico, pero esto sólo se logra plasmando el evento social en el psiquismo de los hombres que actúan en el drama. Se plantea el autor a continuación el problema de la relación entre drama y tragedia. Desde el prólogo había ya enunciado que todo verdadero drama termina en tragedia. Aquí trata de justificar esta afirmación. Después de aludir a que del carácter del drama como unidad cerrada deriva la necesidad de que éste desemboque en tragedia, anota que "la conexión definitiva del dra-

¹⁹ *Ibid.*, p. 38.

ma y la tragedia se sigue en realidad de la más íntima esencia del drama, del hecho de que la aventura que constituye su objeto significa la vida toda y esto es sólo accesible en el hombre trágico y sólo en su situación vital trágica".²⁰ En general la vida es un todo en cuanto que cada acontecimiento de ella desarrolla u obstaculiza la vida toda; por eso cada acontecimiento es un episodio, un pormenor que recibe su verdadera significación sólo por su relación al todo. "La experiencia trágica es la única que, aunque es sólo parte del todo, simboliza sin embargo al todo; es la única que puede ser símbolo de la vida toda. El hombre trágico es el único tipo humano que es simbolizable por una aventura de su vida".²¹ Como consecuencia, no es trágico el hombre que está aún en desarrollo porque el desarrollo no es representante en el drama. Tampoco puede serlo el filósofo porque para él todo es sólo sintomático, el acontecer es episódico y los hechos no consiguen obligarle. No es tampoco trágico el hombre inquebrantablemente religioso porque para él la muerte no es el fin de la vida. Puede ser trágico el hombre que posee una cierta ética aunque sea subjetiva. En virtud de esa ética el hombre se siente hacedor de hechos y responsable por ellos. Al hombre ético los hechos no le acontecen como mera compañía.

Las ideas de Lukács sobre la esfera de lo trágico, aunque parecerían recoger la reflexión kierkegaardiana, son más bien fruto de esa búsqueda angustiada de la totalidad de la inteligencia austro-húngara. La decadencia del imperio de los Habsburgos se hacía cada día más evidente a la conciencia de la inteligencia magiar y austríaca. La añoranza del paraíso que se iba día a día perdiendo y la no posesión del nuevo paraíso —no se vislumbraba aún, 1909, en los medios de la doble monarquía el grupo social capaz de dirigir la crisis hacia el alumbramiento de una nueva sociedad— anida en el fondo de las conciencias en forma de vivenciación trágica que se siente a un paso de la inmersión total en el momento trágico sin otear caminos de salida. No hay otra posibilidad

²⁰ *Ibid.*, p. 45.

²¹ *Ibid.*, p. 46.

para lo más lúcido de la inteligencia austro-húngara sino aferrarse a la tragicidad como forma de vida, como plenitud de existencia. Este aferramiento a la tragicidad, en un esteticismo salvífico, llevará a Lukács al suicidio espiritual y casi al suicido material. Pero la llegada al límite de la tragicidad le abrirá las puertas a la utopía de la mano del franciscanismo primero y del revolucionarismo interior de Dostoievski después.

En el último párrafo del capítulo sobre el drama aborda Lukács el problema, un tanto novedoso entonces, de la sociología del drama. Se abre así Lukács a una perspectiva de interpretación de los fenómenos literarios que alcanzará su cima en su posterior reflexión sobre estética y concretamente en *La peculiaridad de lo estético* y en *Ontología del ser social*. Ya en el prólogo a *Historia de la evolución del drama moderno* —escrito en Berlín cuando oía las lecciones de Simmel— había afirmado que lo social de la obra literaria está propiamente en la forma. Ahora comienza asentando que las cuestiones históricas, la sociología del drama, derivan de los problemas de la forma dramática. Lo cual no significa, como quería ya entonces el marxismo vulgar, que de las circunstancias económico-sociales puede derivarse directamente toda la literatura, ni que se pueda explicar por completo toda la personalidad de Shakespeare, por ejemplo, a partir del análisis sociológico de su época. La pregunta que interroga por el carácter condicionante de lo social en el drama debe formularse de otra manera: “¿en qué tiempo o de qué forma es posible el drama?, o ¿cuáles son los estados de ánimo epocales que exigen la forma dramática como su forma de expresión verdaderamente adecuada, pregnante y sólida?”²² Esta forma de plantear la pregunta no excluye las capacidades personales, busca más bien profundizar en los condicionamientos sociales que posibilitan o impiden el desarrollo de esas capacidades. En lo que respecta al estilo, la pregunta interroga por las circunstancias sociales que determinan el estilo de un arte en particular. Con respecto al drama habría que interrogar si existe en la forma dramática un

²² *Ibid.*, p. 50.

elemento tal que sea también elemento constitutivo del estado de ánimo de la época, del sentimiento común de esa época en cuestión. En caso afirmativo, este elemento estaría evidentemente determinado socialmente.

Por otra parte, el objetivo fundamental del drama, producir efecto en una masa reunida a través de acontecimientos que se desarrollan entre hombres, indica ya una evidente intención social. Social es la masa reunida sobre la que se produce el efecto, y social es la materia del drama en cuanto trata de acontecimientos sociales que se desarrollan exclusivamente entre hombres. Estos acontecimientos causan efecto en los asistentes al teatro si son típicos y simbolizan el destino de la masa, que a su vez siente expresados en esos acontecimientos su propia vida. Para que exista el drama es, por tanto, necesario que haya un grupo de hombres capaces de recibir el efecto dramático y que se dé una cierta comunidad de ideas entre esos hombres. La primera condición atiende a la necesidad de la preexistencia del teatro como local y escenario con respecto al drama. Sin teatro —local, escenario— no hay drama. El drama que no nace del escenario se vuelve intelectual. La segunda condición se refiere a la preexistencia de una cierta cultura de la sensibilidad. Es cierto que sin escenario no hay drama, dirá Lukács, pero la existencia desnuda del escenario no es causa sino condición del surgimiento del drama. Para que se produzca el drama es necesario añadir algo; ese algo es la cosmovisión. “El drama surge del escenario si la visión del mundo del público y del escritor es tal que exige la forma dramática como expresión de su más íntima esencia, si la vivencia común a ambos es una vivencia (la vivencia trágica) que puede ser expresada de la mejor manera en el drama y con absoluta perfección sólo en el drama.”²³

¿Pero cuándo se da concretamente una situación de este estilo? Sólo cuando el mundo de sentimientos de un grupo humano es tal que permite ver la vida en forma de dialéctica de fuerzas que se aniquilan mutuamente con energía inquebrantable. Se trata, pues, de épocas de decadencia en las que

²³ *Ibid.*, pp. 55-56.

las fuerzas en juego no pueden ya ser contenidas. Épocas, diríamos nosotros, como las que estaba pasando Hungría precisamente cuando Lukács escribía estas reflexiones. Al transformarse en esos tiempos la vida en absolutamente problemática, se hace necesaria la desaparición de los antiguos valores. Nace entonces la ideología de la muerte bella y con ello las mejores condiciones para el drama y la tragedia. Todo se vuelve problemático desde dentro. "Toda cultura es dominada por una cierta clase; o más exactamente: la forma, el tiempo y el ritmo nacidos de las relaciones políticas y económicas y del modo de vida total de esa clase, determinan las formas de manifestación de esa cultura."²⁴ Al convertirse en problemático ese fundamento, se hace también problemático el dominio de la clase en cuestión sobre la cultura. La problematicidad afecta entonces a todas las manifestaciones culturales de esa sociedad. La época dramática en consecuencia es la época heroica de decadencia de una clase. No en vano, recuerda Lukács, el drama es producto típico de aquellos países (Inglaterra, Francia, España) que han vivido a fondo el decaer de la nobleza. Shakespeare, Calderón, Lope, Corneille y Racine supieron recoger la profunda vivencia de la crisis y darle su forma artística más adecuada, la forma dramática. Y han acertado a recoger esa vivencia trágica porque acertaron a hacer del dolor la fuente de la felicidad, porque no buscaron paliativos al sufrimiento, porque expresaron en la destrucción de una vida típica la vida como totalidad. Así el drama, devenido tragedia, permite tomar consciencia del proceso vital y origina la dicha intelectual que posibilita oponerse a las fuerzas de destrucción y entender, al mismo tiempo, su necesidad. La tragedia, en virtud de la concentración de las fuerzas, introduce además en la vivencia trágica riquezas e intensidades de la vida nunca antes manifiestas. De esta manera consigue la tragedia revelar, precisamente en la caída, la totalidad del hombre.

Después de estas reflexiones teóricas, que abren nuevas perspectivas para la sociología de la literatura, trata Lukács de definir las características tipificantes del nuevo drama.

²⁴ *Ibid.*, p. 59.

Asienta para ello un principio metodológico de la mayor importancia. Lukács no analiza el hecho mismo del drama sino los elementos apriorísticos que posibilitan ese hecho, pues en su opinión la esencia del drama no es determinable con la mera ayuda de los hechos históricos o de las abstracciones que se deducen de ellos. Es necesaria, por tanto, la fundamentación conceptual ya que la historia tiende a descomponer todo acontecimiento en elementos nunca repetidos, individuales y atomísticos. La historia presenta como abstracción injustificada toda diferenciación de estilo rigurosamente separable y se inclina a borrar las fronteras entre las diversas épocas a fin de mostrar todo como meramente transitorio. “Nosotros pretendemos aquí describir la historia del drama moderno, el desarrollo objetivo de acontecimientos abstraídos de la realidad. Es necesario, por tanto, que tracemos previamente el marco dentro del cual ponemos los límites en un sitio y no en otro, de una manera y no de otra.”²⁵

Establecida esta posición metódica, que recuerda demasiado de cerca al neokantismo ambiental, tipifica Lukács el drama moderno como burgués. “El drama moderno es el drama de la burguesía; el drama moderno es drama burgués.”²⁶ El drama se convierte en arma de la lucha ideológica de la burguesía en su pretensión de llegar al control político. “El drama burgués es el primero que surge de contradicciones conscientes de clase; el primero cuyo objetivo es expresar el modo de pensar y de sentir de una clase; que lucha por la libertad y el poder, y las relaciones con las demás clases.”²⁷ Las características generales del drama moderno son, para Lukács, consecuencia lógica e histórica de este origen. No nos detenemos en esas características para no alargar nuestra presentación de *Historia de la evolución del drama moderno*, pero queremos subrayar que el análisis lukácsiano se apoya en la relación problemática —que se anticipa a *Teoría de la novela*— entre la vida, concretamente el modo de vida burgués en cuanto prototipo de la vida moderna, y la posibilidad

²⁵ *Ibid.*, p. 71.

²⁶ *Ibid.*, p. 72.

²⁷ *Ibid.*, pp. 108-109.

de su formalización. Más que los contenidos del drama moderno preocupa a Lukács el problema de las formas. Su historia del drama es en realidad una presentación de la evolución de la forma dramática hecha en función de la relación problemática antes aludida. Se inicia el proceso hacia el drama moderno con el drama clásico alemán y el drama de tendencia francés. Sigue después la tipificación de la obra de Hebbel y de la de Ibsen, creadora esta última de la tragedia burguesa. En los capítulos siguientes analiza el naturalismo en sus iniciadores (Goncourt, Zola, Becque, Strindberg), en el drama campesino (Anzengrüber, Tolstoi) y en los ensayos de Antoine y Brahm en París y Berlín respectivamente. Termina el análisis del naturalismo con una reflexión sobre los alcances y limitaciones de esta tendencia. Los esfuerzos por salir del naturalismo preparan ya el terreno para la aparición del gran drama moderno de Paul Ernst, Beer-Hofmann, Strindberg y Hauptmann. El libro concluye con un capítulo sobre la evolución de la literatura dramática húngara que contiene además interesantes apuntamientos sobre la cultura de Hungría.

La primera obra de Lukács está hecha de un anticapitalismo romántico que no es sino la expresión de su posición de no reconciliación con la Hungría oficial. El anticapitalismo romántico, en el que se hermana con Béla Balázs —como bien ha hecho notar Ferenc Fehér²⁸—, puede expresarse como relación problemática entre lo grotesco y lo trágico. Es grotesca, anota Hermann,²⁹ la lucha de Lukács porque tanto él como los mejores exponentes de la ingeligencia austrohúngara están convencidos de que la monarquía es una pura ilusión de líderes. Se lucha entonces contra algo fantasmagó-

²⁸ Fehér, Ferenc — *Balázs Béla és Lukács György szövetsége a forradalomig* (Alianza de Béla Balázs y György Lukács hasta la revolución). En: *Irodalomtörténet* (Historia de la literatura). Revista de la sociedad húngara de historia de la literatura. Budapest, año LI, núm. 2, pp. 317-347; núm. 3, pp. 531-561, 1969.

²⁹ Hermann, István — *Lukács György gondolatvilága. Tanulmány a XX. század emberi lehetőségeiről* (El mundo intelectual de György Lukács. Estudio acerca de las posibilidades humanas del siglo xx). Budapest, Magvető, 1974. Cfr. Cap. 1.º sobre el encuentro con las posibilidades.

rico. Y es trágica, además, esa lucha grotesca contra algo inexistente porque no se vislumbra siquiera camino de salida. Las clases dominantes (nobleza de la tierra y oligarquía financiera advenediza) daban cada día más muestras de su incapacidad para gobernar. Las capas medias, recopiladoras asistemáticas del mundo de las ideologías, a pesar de estar en proceso de agrupamiento alrededor de instituciones culturales y de revistas, no tenían una posición en el proceso de producción y, por lo mismo, iban a la política desde una conciencia ideológica que les impedía ver más allá del trasnochado reformismo burgués. El proletariado finalmente, aún en proceso de constitución de clase en sí, era manejado por líderes socialdemócratas demasiado inclinados al pactismo. En realidad no había aún camino de salida. Se sentía amenazante la espada de Damocles sobre el antiguo régimen. Se palpaban las negras paredes del túnel por el que atravesaba la húngaridad, pero ni un rayo de luz alumbraba los pasos. No quedaba sino aceptar la oscuridad como compañera de viaje y aferrarse a la caída como forma de vida. De ahí el sentido profundamente trágico de la reflexión lukácsiana que no acierta a mostrar su rechazo con respecto a lo viejo sino en la forma de anticapitalismo romántico.

Lukács pretende hermanar el neokantismo formalista, que aprendiera ya en la universidad, con la crítica de la cultura de Simmel, el historicismo de Dilthey y un Marx sociologizado. Pero esta armadura conceptual, este ensamblaje categorial está impulsado desde una profunda vivencia que definiremos como la posición de no reconciliación con el mundo de la cultura oficial. Era la vieja oposición al mundo *gentry* del que provenía, extendida ahora a todas las manifestaciones de la vida y de la cultura. Desde el punto de vista teórico Lukács comienza a ver en el socialismo y en el sindicalismo soreliano el trasfondo metafísico de los movimientos modernos.³⁰ En la práctica, sin embargo, está aún lejos de poner

³⁰ Así lo revela la correspondencia entre Lukács y Balázs.

Lukácshoz irt levelek: 6 Balázs Béla (1910-1917) (Cartas escritas a Lukács) Magyar Tudományok Akadémia. Filozófiai Intézet. Lukács Archivum és Könyvtár (Academia de Ciencias de Hungría. Instituto

en esas nuevas ideologías el ansiado camino de salida. Hablando de las posibilidades dramáticas del socialismo, considera que Shaw no llega a crear el drama socialista a pesar de que critica despiadadamente a las instituciones burguesas desde un punto de vista socialista. La literatura socialista comienza con Gorki, quien por lo demás sólo fue capaz de escribir dramas sociales cuando era anarquista. Es la percepción vaga de la insoportabilidad del presente lo que lleva a Gorki, en opinión de Lukács, al socialismo. Naturalismo y socialismo se diferencian en que el primero trata de explicar los fenómenos desde las causas cercanas e inmediatas, mientras que el segundo descuida la importancia de lo individual para adentrarse en las causas más profundas y objetivas que trascienden al individuo. “No sería muy exagerado decir que toda la concepción marxista no es otra que la visión de un horizonte infinitamente lejano, tan lejano que la mirada que se pierde en lejanías apenas puede advertir las diferencias de ciertos pormenores.”³¹ Aun cuando socialismo y naturalismo se diferencian en muchos aspectos, coinciden ambos en el rechazo a las fuerzas sociales que unen a los hombres y en el deseo de la eliminación de ellas. Artísticamente se identifican en el esfuerzo por mostrar, con claridad despiadada, lo malo y deforme de nuestra sociedad. En la explicación de esa deformidad y en la naturaleza del deseo de su destrucción vuelven nuevamente a separarse naturalismo y socialismo. “Para expresarlo con terminología marxista: el naturalismo es el adecuado instrumento de expresión de la ideología pequeño-burguesa; lo que significa lo mismo, aunque desde otro punto de vista, que lo que hemos afirmado arriba, es decir, que han comenzado a dejarse oír los deseos que nos consumen en una búsqueda del fin sin objetivo, oscura y estéril.”³²

de Filosofía. Archivo y Biblioteca Lukács). La carta en cuestión es del 19.II.1910. Balázs (1884-1949), poeta, novelista, cuentista y escritor de guiones cinematográficos, pide a Lukács que le recomiende alguna bibliografía en la que pueda fundamentar la idea, que el mismo Lukács le expresa, de que el trans fondo metafísico de los movimientos modernos son el socialismo y el sindicalismo.

³¹ Lukács, György — *A modern dráma...* *Op. cit.*, vol. 2.º, p. 155.

³² *Ibid.*, p. 156.

Ya desde entonces considera Lukács que el marxismo es una síntesis, la síntesis más rigurosa que haya habido desde el catolicismo medieval. Pero esta síntesis es más capaz de influir en las convicciones políticas y sociales que en el arte. A nivel artístico, por seguir una cierta dogmática, se aleja del hombre concreto para buscar la monumentalidad como expresión de la energía incontenible del movimiento obrero.³³ De los sentimientos socialistas no ha surgido aún arte. Y es natural que sea así, dice Lukács, porque no puede haber ningún tipo de arte cuyos temas y motivos estén inspirados en estos sentimientos. Podría sin embargo existir arte socialista si estos sentimientos consiguen atrapar la forma, si el sentir socialista encuentra su forma adecuada. Pero no es socialista una manifestación artística por el hecho de que lo sean sus temas y motivos. Para Lukács el problema está en si “la maravillosa dialéctica del marxismo es en general transferible al drama, pero es imposible que hoy sea transferible. El drama es la dialéctica de las voluntades humanas y todo lo que no se manifiesta de esta manera es inutilizable para el drama. La esencia de la estilización dramática consiste en que un hecho de un hombre expresa toda la esencia de ese hombre, toda su vida, y es cierto que esto es tanto menos posible cuanto más los hombres actúan solamente en relaciones sociales”.³⁴ Para que un hecho pueda representar a un hombre es necesario que esté fuera de las relaciones sociales, pero si las fuerzas sociales son tales que no permiten a nadie escaparse de ellas, entonces no es posible el drama. Lo dramático puede ser dialéctico sólo en sí mismo. A los ojos socialistas los procesos históricos no son dramáticos por ser transitorios, “para el sentir socialista esos conflictos no son de validez eterna, no son metafísicamente necesarios y, por lo mismo, no son trágicos”.³⁵ Porque la tragicidad consiste en que la destrucción de algo es necesaria y en que esa destrucción necesaria es símbolo y signo de la vida toda.

³³ *Ibid.*, p. 157.

³⁴ *Ibid.*, p. 159.

³⁵ *Ibid.*, p. 160.

Bastan estas referencias para caer en la cuenta del carácter romántico del anticapitalismo de Lukács. Pocos vivenciaban tan profundamente como él la decadencia del mundo aristocratizante y gentry de la "Hungría histórica" de Francisco José. Pocos expresan tan existencialmente esta vivencia como lo hiciera Lukács en *Historia de la evolución del drama moderno* y en su más conocida obra *El alma y las formas*. Lukács se identificó con el decaer, nucleó su vida en la vivencia de lo trágico y estuvo varias veces al borde del suicidio por no saber a qué atenerse. Su posterior franciscanismo, su apego a la obra como tabla de salvación, su deseo de retirarse a Heidelberg para formar allí una comunidad con algunos amigos, su adhesión al revolucionarismo sin revolución del poeta húngaro Ady y al revolucionarismo interior de Dostoievski, su apertura al sindicalismo soreliano y a las posiciones de Rosa Luxemburgo... se nos presenta como fruto directo de esta actitud. La vida era para él trágica, pero su tragicismo era sobrehumano porque, dada su procedencia social y su formación, el juego de las fuerzas en lucha le impedía vislumbrar caminos de salida. No había para él otro camino para la realización en plenitud de la posibilidad humana sino apegarse al tragicismo como forma de vida y a la obra como tabla de salvación. Ni el neoabsolutismo gubernamental, ni el radicalismo burgués de las capas medias, ni los movimientos obreros dirigidos por la socialdemocracia parecían responder a sus expectativas. Hacia 1910 los caminos se cierran para Lukács. De poco le sirven los consejos pragmatistas del padre, Jozséf Lukács, empeñado en hacer de su hijo un prestigioso catedrático "Porque, mira, hijo mío, los éxitos externos, los resultados externos también son muy importantes en la vida... Vería como mucho gusto, por tanto, que en Weimar consiguieses la publicación en alemán de tu gran libro... Después de que aparezca tu gran libro, harías bien en dedicarte de inmediato a conseguir la habilitación como profesor...".³⁶ Le son también poco útiles en-

³⁶ *Lukácshoz irt levelek: 71 Lukács Jozséf (1909-1917)* (Cartas escritas a Lukács) Magyar Tudományos Akadémia. Filozófiai Intézet. Lukács Archivum és Könyvtár. La carta de Jozséf Lukács, padre del filósofo, está fechada en Budapest el 2.VII.1910.

tonces la buena amistad de Béla Balázs, el entusiasmo con el revolucionarismo sin revolución de Ady y la relación estrecha con Irma Seidler. Una soledad radical, de la que *Historia de la evolución del drama moderno* es la primera expresión, se va anidando en su espíritu como polo negativo de una radical necesidad de comunicación. La crisis, conceptual y vivencial a un tiempo, se expresa con maestría en *El alma y las formas* y llega hasta profundidades insospechadas en el *Diario inédito* de 1910-1911 y en el diálogo titulado *Acerca de la pobreza espiritual*. Ya en este último escrito comienza a vislumbrarse un camino de salida que se irá afirmando a través de los escritos recientemente encontrados y titulados *Estética de Heidelberg* y finalmente en *La teoría de la novela*. La llegada al límite de las posibilidades del horizonte de lo trágico ha abierto a Lukács al horizonte de lo utópico que conducirá al filósofo húngaro —húngaro no sólo por nacimiento sino por identificación con la más profunda problemática de la sociedad magiar— a las puertas del socialismo. En el camino de Lukács hacia Marx su primera obra, *Historia de la evolución del drama moderno*, es un paso fundamental en cuanto que muestra el inicio de la ruptura con el mundo capitalista del que provenía y cuya ideología constituía las bases de su primer filosofar.