

LA TEORIE DE LA
VIBRATION DE FORAGES



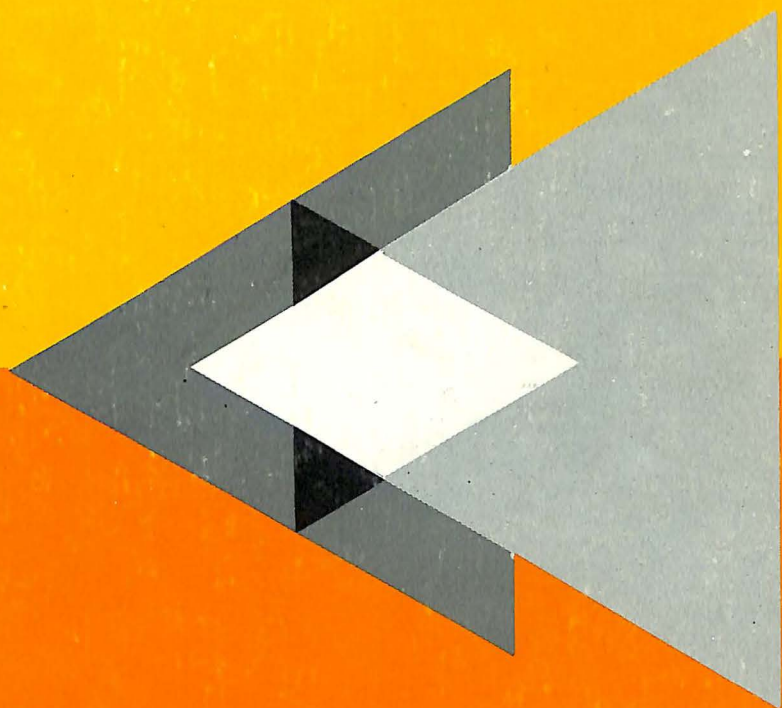
STENOGRAPH

1875

1875

Sara Sefchovich

La teoría de la literatura de Lukacs



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LA TEORÍA DE LA LITERATURA DE LUKACS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES

Sara Sefchovich

La teoría de la literatura
de Lukacs



Universidad Nacional Autónoma de México. México 1979



INVESTIGACIONES
SOCIALES

Primera edición: 1979

DR © 1979, Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria. México 20, D. F.

DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES

Impreso y hecho en México

ISBN 968-58-2634-X

INTRODUCCIÓN

I. OBSERVACIONES SOBRE ESTE TRABAJO

Este trabajo tiene por objeto presentar la teoría de la literatura de György Lukacs. Pero es necesario hacer una aclaración:

¿A qué nos referimos cuando decimos teoría de la literatura?

Para el marxismo, la sociología es una ciencia burguesa y el propio Lukacs utilizó el término "sociología de la literatura" en un sentido crítico, prefiriendo ver su obra como aportaciones a una estética.¹

Según Ludz, la sociología es el análisis de las relaciones funcionales entre alguna rama de la superestructura (en este caso la literatura) y los procesos económicos, políticos y sociales que están en su base, dentro del marco interpretativo de la filosofía de la historia materialista-dialéctica y de su método,² lo que significa analizar las condiciones sociales, las estructuras económicas y las luchas de clase dentro de la sociedad, en su influencia sobre la estructura de contenido y forma de la literatura.³ De esta manera, es posible recuperar para el lenguaje marxista a la ciencia de la sociología.

Por otra parte, resulta fundamental diferenciar entre la estética y la sociología, las tareas de cada una de ellas, y abandonar las preferencias particulares de Marx y Engels sobre ciertos autores y obras, las que responden a una situación política específica. Desde el punto de vista de una estética marxista, la tarea consiste en lograr "...una teoría abierta en un doble sentido: a) dispuesta a la discusión de sus tesis con otras teorías estéticas, y b) dispuesta a admitir como objeto de investigación y explicación, los cambios que operan en la praxis artística."⁴ Desde el punto de vista de una sociología de

¹ Lukacs, G., prólogo a "Historia evolutiva del drama moderno", en *Sociología de la literatura*, edición original preparada por P. Ludz, Madrid, Península, 1966, p. 67.

² Ludz, P., *op. cit.*, p. 8. La idea es de K. Mannheim.

³ *Id.*, p. 56.

⁴ Sánchez Vázquez, A. *Estética y marxismo*, México, Era, 1970, t. 1, pp. 72 y s.

la literatura, se trata de “penetrar en la compleja dialéctica de las relaciones del arte con la vida humana”,⁵ y esto sólo será posible, si se

abandonan completamente las meditaciones sobre “lo bello” sobre “la estética”, sobre “la mimesis” o sobre “la especificidad del efecto estético”... [y se incorporan] a las investigaciones análisis concretos sobre tal obra o tal estilo. Esta fusión implica un análisis “inmanente” de la obra o del estilo en cuestión que debería tomar en cuenta dos factores capitales: 1) las condiciones de su producción y 2) la historia de la apreciación que de ellas han suministrado las ideologías estéticas de las diversas clases sociales.⁶

Finalmente, es necesario partir de la base de que resulta imposible sustraer al sociólogo de la literatura (como al creador y como a la obra), de la ideología y de la posición de clase.⁷ Además, es preciso comprender que la literatura no sólo refleja al mundo sino que también crea dentro de él un nuevo producto. La literatura es a la vez un arte y una expresión social, traduce la realidad pero no se reduce a ella.⁸ La obra de arte literaria es una totalidad en sí, pero interrelacionada con la realidad, que es su sustrato. Ambas son dependientes y a la vez independientes, y las mediaciones resultan fundamentales,⁹ pero tampoco se debe descuidar la especificidad del lenguaje estético.¹⁰

A partir de los anteriores elementos, el trabajo de Lukacs se puede definir como teoría de la literatura, porque se ocupa de varios de ellos:

Es un intento por configurar un tratado sistemático de los procesos y factores económicos y sociales, en su influencia sobre los géneros literarios y las obras artísticas, así como por elaborar un con-

⁵ Arvon, H. *La estética marxista*, Buenos Aires, Amorrortu, 1970, p. 28.

⁶ Hadjinicolaou, N. *Historia del arte y lucha de clases*, México, Siglo XXI, 1974, p. 211. En este punto se precisa citar a Lucien Goldmann, cuyo método —el estructuralismo genético—, propone un análisis de la obra como totalidad o estructura significativa y al mismo tiempo su inserción en totalidades —o estructuras englobantes— cada vez más amplias, y llama a estos dos pasos, comprensión y explicación. Cf. S. Sefchovich, “Lucien Goldmann y el Estructuralismo Genético”, en M. Monteforte *et al.*, *Literatura, ideología y lenguaje*, México, Grijalbo, 1977.

⁷ Breazu, M. “La Objetividad del Valor Artístico”, en R. Garaudy *et al.*, *Estética y marxismo*, Buenos Aires, Martínez Roca, 1969, pp. 73-96.

⁸ Zeraffa, M. *Novela y sociedad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971.

⁹ Como bien lo vio Engels, el peligro radica en caer en un mecanicismo vulgar donde se plantea como directa la determinación entre base y superestructura.

¹⁰ Como dice Zeraffa en la obra citada, aunque sea sólo para evitar que Racine pudiera haber escrito los *Pensées* y Pascal el *Britannicus*.

junto de principios para una estética y una historia de la estética marxista, que conservara también lo mejor de la herencia de Hegel y de la cultura "clásica" del siglo XIX.

En el primer capítulo se sitúa a Lukacs dentro del contexto histórico, político y social que sirve de referencia a su obra, y sin el cual no se entiende su teoría de la literatura. Lukacs escribió muchísimo —desde 1909 hasta 1971 nunca dejó de hacerlo—, y además se ha escrito extensamente sobre su vida y su obra. Vivió una época crítica de nuestro siglo —que va desde las dos guerras mundiales y la Revolución Rusa, con el fin de las monarquías, el ascenso de los Estados Unidos a potencia dominante en el mundo, el nazismo y el estalinismo, hasta la guerra fría, el deshielo y los principios del detente—. Su vida pasó por todas las etapas políticas —que van desde la oposición hasta la fidelidad al poder y de nuevo la oposición—, y por todas las etapas filosóficas —que van desde el idealismo (subjetivo y objetivo) hasta el marxismo a través de procesos de metamorfosis personal muy difíciles.

En el segundo capítulo se presentan los elementos teóricos para una teoría de la literatura. Aquí aparecen desde las categorías filosóficas más abstractas: la totalidad, la dialéctica, las mediaciones y la relación objeto-sujeto, hasta las más concretas para el análisis literario: el realismo, el tipo, la plasmación, la objetividad, la forma y el contenido, la esencia y la apariencia, la visión del mundo, la función del arte, el partidismo, la herencia burguesa, y la decadencia. Además, se presentan algunos ejemplos de sus críticas literarias más importantes, sobre la novela histórica y Walter Scott, el realismo crítico del siglo XIX y Balzac, la literatura rusa, la literatura alemana y Thomas Mann, la vanguardia y Kafka, así como las posibilidades que ve Lukacs para la literatura en el socialismo. Al final hay un apartado dedicado a las consideraciones de Lukacs sobre las ideas estéticas de Hegel y Marx, que tiene el objetivo de servir de sustrato teórico y comparativo.

En el tercer capítulo se intentan algunas conclusiones sobre la obra lukacsiana con referencia específica a su teoría de la literatura. En primer lugar, que la obra de Lukacs es una unidad, no sólo de vida-filosofía-política-crítica literaria, sino una unidad también en cuanto a los problemas que plantea desde sus primeros textos y hasta los últimos. Sin embargo, sí hay una diferenciación en el modo de enfocar esos problemas, que depende de las vicisitudes políticas en la vida del autor y de los cambios en su filosofía que ellas provocaron. Esto conduce a la idea de que la famosa "conversión" de Lukacs al marxismo, se dio de una manera natural porque en él encontró la solución a los problemas que desde siempre le habían

preocupado, y además una fundamental continuidad teórica y metodológica entre Hegel y Marx, más un elemento nuevo pero determinante: la praxis. De lo anterior se deriva la conclusión que se refiere a una persistente relación con Hegel, la que determina todo el trabajo lukacsiano, en los problemas que analiza, en el método que utiliza y en las categorías que emplea. Finalmente, es necesario plantear su "marxismo oficial", que he decidido llamar así porque, más que una filosofía o una teoría, se refiere al practicismo político de Lukacs que resulta determinante para la mayor parte de sus escritos sobre el tema que nos ocupa.

Lukacs se coloca al lado de Stalin, como única instrumentalidad viable para salvar a la primera Revolución socialista en el mundo y para luchar en contra del nazismo, y esta unión determina sus teorías sobre el realismo socialista, del que se constituye en fundamentador teórico. La influencia del realismo socialista, en la creación cultural del mundo soviético y de su órbita durante casi cincuenta años, justifica de por sí el estudio de Lukacs, aunque sólo fuera por eso. Todo lo anterior conduce a algunas ideas más específicas referidas a la teoría de la literatura. La obra de Lukacs tiene un contenido metodológico principal. Encontramos una diferencia entre el método de crítica literaria y el método creador. El primero resulta útil hoy día, cuando están de moda los análisis de la literatura desde todos sus costados: contenido, lenguaje, aceptación del público, etcétera; pero no la explicación del porqué nace un estilo o un tema, porqué se le retoma en épocas diferentes y en formas distintas, cuál es la base material que determina su origen y sus transformaciones, y cuál es la ideología y la posición de clase que la subyacen; es decir, las condiciones de producción de una obra y su inserción en la lucha de clases, todo ello sin dejar de tener en cuenta la especificidad del arte y su valoración. El planteamiento lukacsiano de la totalidad de la obra y de las mediaciones sirve para elaborar una teoría de la literatura, pero al mismo tiempo el realismo por el que aboga Lukacs como método de plasmación está todavía incompleto y es necesario trabajar más sobre él, pues sólo sirve para analizar una corriente muy definida de la novelística del siglo XIX y principios del XX, aquella que va de Balzac a Mann, pero no es útil para analizar otro género literario que no sea la novela ni tampoco, dentro de ella, para analizar aquella corriente que va de Flaubert a Kafka y que es de la que arranca toda la novelística contemporánea, tan rica y tan valiosa. También el planteamiento de la decadencia o el de lo que será la literatura en el socialismo resultan mecánicos y dogmáticos.

Hay otros conceptos lukacsianos que se analizan a pesar de sus

deficiencias teóricas, pero que resultan básicos para este tema si se les completa: la teoría del reflejo, la concepción del tipo, la función de la literatura en la sociedad, la objetividad, el papel del escritor, y la cuestión de la herencia.

En el primer capítulo se han utilizado en su mayoría fuentes secundarias, es decir, las biografías sobre Lukacs y los textos del autor que se refieren a su vida, además de trabajos históricos sobre el periodo de que se trata. En el segundo capítulo he recurrido, hasta donde fue posible, a los textos originales de Lukacs o a textos teóricos de análisis sobre las categorías lukacsianas. En el tercer capítulo utilicé un método comparativo entre los escritos de Lukacs y de otros autores, ya sea que se refieran directamente a las categorías o que vieran el tema en cuestión desde otra perspectiva. Es sorprendente encontrar que casi ningún autor —importante o no— puede referirse a estos temas sin citar a Lukacs. La bibliografía es vastísima, difícil de cubrir completamente. La interpretación resulta aún más difícil. Dice Ludz:

Contribuir a una interpretación crítica de la obra de Lukacs es una tarea de responsabilidad y a la vez complicada, pues apenas existe un pensador marxista contemporáneo que haya provocado tan apasionada aceptación y repulsa en Occidente y Oriente... y no son demasiados los autores que durante tanto tiempo han influido en los intelectuales europeos.¹¹

La influencia de Lukacs ha sido determinante en los autores que hoy leemos, desde Benjamín, Adorno y Marcuse, hasta Goldmann, Althusser y Kristeva, porque la obra lukacsiana constituye el intento más amplio desde Marx por lograr la elaboración de una estética marxista sistemática.

La investigación fue un trabajo solitario en cuanto a su orientación, montaje y selección de la bibliografía. Sin embargo, como en todos los trabajos, también éste debe agradecimiento a algunas personas cuya ayuda y consejos fueron muy valiosos:

Al licenciado Mario Monteforte Toledo, investigador del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, que revisó y pulió el primer original —este estudio partió de su proyecto de investigación: "Narrativa y Sociedad en México", cuya primera parte se realizó durante los años 1973-1975, y el resultado se publicó en el libro *Literatura, ideología y lenguaje*.¹²

¹¹ Ludz, P. "Marxismo y literatura, introducción crítica a la obra de Lukacs", en Lukacs, G. *Sociología de la literatura*, edición preparada por P. Ludz, Madrid, Península, 1967, p. 15.

¹² Monteforte Toledo, M., Giménez, G., Sefchovich, S., Godínez, V., Barraza, E. *Literatura, ideología y lenguaje*, México, Grijalbo, 1977.

A los demás miembros del equipo de investigación, Luisa Puig, Carlos Eduardo Barraza y Víctor Godínez, mi agradecimiento por su compañerismo, especialmente a este último que colaboró en la preparación de las notas bibliográficas.

Al doctor Adolfo Sánchez Vázquez, por su paciencia y ayuda en la lectura y publicación del trabajo, y a tres amigos que lo leyeron en su redacción final y dedicaron tiempo a discutirlo conmigo, aunque no siempre nuestros puntos de vista coincidieron. Ellos son el licenciado Alberto Híjar, especialista en cuestiones de estética y uno de los más serios conocedores de Lukacs en México —quien también colaboró en la publicación—, el arqueólogo Jürgen Brugeman, metodólogo riguroso y estudioso de la historia europea y la literatura alemana, y el sociólogo Jorge Gutiérrez, marxista interesado en cuestiones de teoría del arte y literatura.

A María Elena Richaud, mi agradecimiento por su cuidadosa labor en la mecanografía.

2. SOBRE LAS IDEAS ESTÉTICAS DE MARX

Es bien sabido que Marx nunca escribió ningún tratado de estética ni se ocupó de problemas estéticos en trabajos especiales. Sus ideas sobre este tema se encuentran dispersas a lo largo de su obra, pero permiten, en conexión con la médula de toda la doctrina, esclarecer y sistematizar cuestiones estéticas y de sociología de la literatura y el arte, como por ejemplo:

El arte; el trabajo; la esencia de lo estético; la naturaleza social y creadora del arte; el carácter social de los sentidos estéticos; el arte como forma de la obra artística; el desarrollo desigual del arte y la sociedad; las relaciones entre el arte y la realidad; la ideología y el conocimiento; la creación material y la producción material bajo el capitalismo... la perdurabilidad de la obra artística, etcétera.¹³

El primer problema que plantea una estética marxista es el de esclarecer su propia relación con Marx, a fin de determinar el lugar que ocupan las cuestiones estéticas dentro del conjunto de la doctrina marxista.¹⁴ El objetivo fundamental de una estética marxista es el de comprender el hecho artístico en su totalidad. Para ello, Sánchez Vázquez nos remite a algunos puntos principales que sirven de partida en la elaboración de una estética marxista:

¹³ Sánchez Vázquez, A. *Las ideas estéticas de Marx*, México, Era, 1973, p. 13.

¹⁴ Sánchez Vázquez, A. *Estética y marxismo*, México, Era, 1970, t. I, p. 17.

1. La concepción del hombre como ser productor o transformador;
2. El papel determinante de la producción material, dada la relación esencial en que se hallan la producción y el hombre;
3. El hombre como ser social y la sociedad como un todo estructurado;
4. El principio metodológico dialéctico que señala la necesidad de estudiar la realidad como un todo concreto.

A partir de estos principios, Sánchez Vázquez infiere las ideas principales en torno a las cuales se elaboraría una estética marxista:

1. El arte es un trabajo productivo y creador, y en la medida que el trabajo es la actividad básica del hombre, que le permite relacionarse a sí mismo como ser de necesidades y ser productor, y que le permite humanizar a la naturaleza, no se le debe colocar como una actividad accidental sino como un trabajo en el cual el hombre despliega sus fuerzas esenciales y las de la naturaleza en un objeto. Dice Marx: "El escritor no considera su trabajo como un medio. Es un objetivo en sí, hasta el punto de que le ofrenda en sacrificio su propia existencia personal."¹⁵

Así resulta que el arte, en tanto expresión del proceso de humanización del hombre y en tanto creación, se coloca dentro del reino de las necesidades humanas. Tanto la creación artística como el goce estético aparecen como necesidades humanas. Esto es lo fundamental: *el arte es un trabajo creador y una necesidad humana*. Su utilidad radica en que satisface no a una necesidad determinada, sino a aquella necesidad general que siente el hombre de humanizar todo cuanto toca, de afirmar su esencia y reconocerse en el mundo objetivo creado por él. El arte no es un accidente, sino una dimensión esencial de la existencia del hombre.¹⁶

2. El arte está vinculado con la praxis como única forma de relación estética con la realidad y como única forma de creación.

La gran aportación de Marx a la estética consiste en haber puesto de relieve que lo estético, como relación peculiar entre el hombre y la realidad, se ha ido forjando histórica y socialmente en el proceso de transformación de la naturaleza y de creación de un mundo de objetos humanos.¹⁷

¹⁵ Marx, C. "Debates del Sexto Landstag Renano", en *Sobre la literatura y el arte*, La Habana, Editora Política, 1965, p. 357.

¹⁶ Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo*, ed. cit., t. I, pp. 62-66 y 103.

¹⁷ *Id.*, p. 50.

3. A diferencia del trabajo enajenado, el arte satisface positivamente la objetivación y la expresión del ser humano.

La objetivación ha servido al ser humano para ascender de lo natural a lo humano, la enajenación hace que el hombre recorra esa misma dirección en sentido inverso, y en eso consiste precisamente la degradación de lo humano. En el marco de las relaciones económicas y sociales que tienen por fundamento la propiedad privada capitalista, el hombre se reconoce en los productos de su trabajo, en su actividad, no en sí mismo.¹⁸

Dice Marx: La división del trabajo, igual que la propiedad privada, dividen al hombre y "dividir a un hombre equivale a ejecutarlo".¹⁹ La abolición de la propiedad privada y de la división del trabajo significa la completa emancipación de los sentidos y atributos humanos. La concentración exclusiva del talento artístico en individuos únicos y la consiguiente supresión de estas dotes en la gran masa, es consecuencia de la división del trabajo. En una sociedad comunista no habrá pintores, escultores, escritores, etcétera, sino hombres que entre otras cosas se ocupen también de pintar, esculpir y escribir.²⁰

4. La estética marxista subraya el carácter específicamente humano de lo estético en general y de lo artístico en particular, pero siempre en relación con el hombre concreto, real e histórico y con su actividad práctica material.²¹

5. Al transformar la naturaleza exterior haciendo de ella un mundo a su medida, el hombre también se ha tenido que transformar a sí mismo. Marx afirma que la formación de los cinco sentidos es obra de toda la historia universal,²² y explica cómo el desarrollo histórico y el alejamiento de la necesidad inmediata los han convertido en sentidos estéticos. De ello deriva que también la sensibilidad estética es producto de todo el proceso histórico social que humaniza a la naturaleza. Lo bello sólo es bello en su relación con el hombre, de manera que esta relación se establece en términos de sentido y objeto, quedando el hombre como sujeto de la misma y afirmándose en ella su total riqueza.²³ El objeto del arte, como cual-

¹⁸ Sánchez Vázquez, *Estética y Marxismo*, ed. cit., t. 1, p. 56.

¹⁹ Marx, C. "El Capital", en *Sobre la literatura y el arte*, ed. cit., p. 134.

²⁰ Marx, C. "Manuscritos económicos-filosóficos de 1844", en *Sobre la literatura y el arte*, ed. cit., p. 168.

²¹ Marx, C. "La ideología alemana", en *Sobre la literatura y el arte*, ed. cit., p. 170.

²² Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo*, ed. cit., t. 1, p. 58. C. Marx, "Manuscritos...", cit. en Sánchez Vázquez, ed. cit., t. 1, p. 79.

²³ C. Marx, *Manuscritos...*, cit. en Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo*, ed. cit., t. 1, pp. 83 y s.

quier otro producto, es crear un público capaz de comprender el arte y gozar con la belleza. Por tanto, la producción no crea sólo un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto.²⁴

6. La degradación del arte en la sociedad capitalista, donde el hombre es cosa, regido por las leyes de la mercancía, y el arte en lugar de expresar a las fuerzas esenciales de la humanidad, se condiciona a su situación fetichizada y contradice todos los planteamientos de lo que es necesario para su florecimiento. El capitalismo, concluye Marx, es hostil al arte.²⁵

Es necesario destacar algunos puntos más que han dado lugar a los principales malentendidos entre los marxistas que trabajan en estética:

1. La historia de las ideas demuestra que la producción intelectual se transforma con la producción material. Pregunta Marx, ¿acaso se necesita gran perspicacia para comprender que con toda modificación sobrevinida en las condiciones de vida, en las relaciones sociales, en la existencia social, cambian también las ideas, las nociones y las concepciones, en una palabra, la conciencia del hombre?²⁶ Sin embargo, con la misma claridad insiste en que no debemos olvidar que entre la base material y las superestructuras, la relación no es mecánica y el desarrollo es desigual. La literatura y el arte son superestructuras con un desarrollo propio, con autonomía relativa, que se influyen de otras superestructuras (filosofía, religión, ciencia, etcétera) y que a su vez las influyen.

Las ideologías nacen en condiciones económicas determinadas, pero no precisamente mueren con las condiciones que las hicieron nacer.²⁷

2. Las clases que detentan los medios de producción poseen también el monopolio de la cultura, de manera que las ideas dominantes de cualquier época son las de la clase hegemónica. Pero los oprimidos pueden utilizarlas en su lucha contra la explotación. La vanguardia de la clase ascendente hace irrupción en la filosofía y en la literatura. La lucha entre las ideas, que es el reflejo de la lucha de clases, lleva a una literatura revolucionaria. Uno de los argumentos de Marx —que rastreamos hasta Hegel— se refiere a la actitud di-

²⁴ Marx, C. "Introducción" a *La Crítica de la economía política*, México, Editora Nacional, 1966, p. 140.

²⁵ Marx, C. "Historia Crítica de la Teoría de la Plusvalía", en *Sobre la literatura y el arte*, ed. cit., p. 149.

²⁶ Marx, C. y Engels, F. "Manifiesto Comunista", en *Sobre la literatura y el arte*, ed. cit., p. 103.

²⁷ Freville, J. "El Marxismo y el Arte. Introducción a Marx y Engels", en *Sobre la literatura y el arte*, México, Editorial Masas, 1938, p. 12.

ferente que han mantenido los escritores respecto de los problemas de la lucha revolucionaria. Para él, la interpretación realista del carácter de clase de la lucha social y la necesidad de destacar los profundos intereses de las masas, es lo único que puede constituir a una obra en grande y verdadera. De allí que Marx opusiera el realismo vivo y palpitante de las obras de Shakespeare, al realismo abstracto y democrático de los dramas de Schiller. Es necesario en literatura shakespearizar y no schillerizar.²⁸ Diderot, Balzac, Cervantes y los modernos novelistas ingleses fueron los escritores favoritos de Marx, capaces de “revelar al mundo muchas más verdades políticas y sociales que las mostradas por todos los políticos, periodistas y moralistas juntos”.²⁹

3. El realismo está íntimamente ligado al problema de la tendencia. Según Engels, la tendencia debe surgir con naturalidad de las situaciones y la acción sin que sea necesario que se le señale de manera especial y sin que el autor se vea obligado a presentar al lector la futura solución histórica de los conflictos que describe. En este sentido, la novela realista cumple con su objetivo cuando refleja con veracidad las relaciones reales y rompe con las ilusiones convencionales que predominan sobre aquéllas, rompe el optimismo del mundo burgués y siembra dudas sobre la inmutabilidad de sus bases, aunque el escritor no proponga ninguna solución determinada o se coloque de manera ostensible en un campo dado.³⁰

El realismo significa reproducir los rasgos típicos en circunstancias típicas. Exige que nada se interponga entre el mundo y su realización literaria y sirve a la verdad porque toma los aspectos esenciales del devenir histórico, es decir, niega la tendencia subjetiva del autor para revelar las tendencias objetivas del desarrollo social.

4. El arte griego y la epopeya siguen siendo normas y modelos inalcanzables que nos procuran placer estético, pero lo importante no es explicar en qué sociedad se dieron sino comprender por qué

²⁸ Marx, C. “Crítica al Franz Von Sickingen de Lasalle”, en *Sobre la literatura y el arte*, ed. cit., pp. 47, 50, 55. Este texto es el más importante que tienen los fundadores del marxismo sobre cuestiones de arte y literatura.

²⁹ Marx, C., artículo publicado en el *New York Tribune* el primero de agosto de 1854 y reproducido en *Sobre la literatura y el arte*, ed. cit., p. 281. Mittenzwei sostiene que Shakespeare, Balzac y Goethe son “hitos en la lucha ideológica por la totalidad del hombre, por su restauración” y de ahí que Marx, y luego Lukacs, los escojan como prototipos. Cf. Mittenzwei, “Die Brecht-Lukacs Debatte”, en *Alternative*, citado en H. Gallas, *Teoría marxista de la literatura*, México, Siglo XXI, 1973. También Sontag sostiene que la elección de estos autores responde más a un juicio moral. Cf. S. Sontag, “The literary criticism of Georg Lukacs”, en *Against interpretation*, New York, Dell, 1969.

³⁰ Engels, F. “Carta a M. Kautsky”, en *Sobre la literatura y el arte*, ed. cit., p. 212.

reaccionamos hoy frente a ellos de la manera en que lo hacemos.³¹

Después de Marx y Engels pasan varios años hasta que se trabajan las cuestiones de una estética marxista. Para los teóricos de la socialdemocracia alemana (Kautsky, Bernstein y el austromarxismo),³² los problemas del arte quedaban fuera del marxismo, que se reducía a una concepción económica de la sociedad. Dice Híjar:

Por un lado, el historicismo proclamaba la separación radical entre ciencia e historia, dejando a la intuición la posibilidad de dar sentido a los hechos; por otro lado, los marxistas "ortodoxos", empantanados en el oportunismo, pugnan por un socialismo ético fundado en la conciencia de los militantes y no en la legalidad histórica. Con grandes alharacas teorizantes, se justifican las tendencias burguesas.³³

A fines del siglo XIX se hacen los primeros intentos teóricos por rescatar el sentido estético del marxismo. Lafargue en Francia, Mehring en Alemania y Plejanov en Rusia se ocupan de ello.

Para Lafargue el arte es un fenómeno social y le interesa poner de relieve la vinculación entre éste y los intereses de clase. También Mehring subraya el carácter de clase del fenómeno artístico y condena las pretensiones de un arte puro al margen de los intereses sociales. Coloca al arte como fenómeno de la superestructura, pero lo sustrae del condicionamiento de clase. Plejanov intenta resolver la contradicción entre el condicionamiento social y la autonomía del arte. Subraya las relaciones entre arte y lucha de clases, muestra la relatividad de los ideales de belleza y el papel determinante del contenido ideológico.³⁴

Lenin ocupa un lugar importante en el rescate de las cuestiones estéticas marxistas. Lo mismo que Marx, no las abordó de manera específica, pero dejó establecidas las líneas generales en su teoría, a partir de las cuales podemos inferir algunas ideas. Lenin, práctico y concreto, nunca quiso convertir sus simpatías y antipatías estéticas en directrices.³⁵ En su trabajo *La organización del Partido y la literatura del Partido* (1905), aborda cuestiones fundamentales para una estética marxista: las relaciones entre arte e ideología y sociedad y el partidismo de la obra de arte. Subraya el carácter de clase de la literatura y el arte y su función social e ideológica. Niega la

³¹ Marx, G. "Introducción" a *la crítica de la economía política*, ed. cit.

³² A los que Híjar llama "la Segunda y media Internacional". Cf. A. Híjar, "¿Por qué Lukacs?", en *Los Universitarios*, México, 1973, núm. 6, p. 9.

³³ Híjar, *loc. cit.*

³⁴ Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas...*, ed. cit., pp. 16-20.

³⁵ Al menos esto es lo que sostiene Lunacharsky, primer comisario de educación en la URSS. Cf. V. Lenin, *La literatura y el arte*, Moscú, Progreso, 1968, p. 260.

libertad absoluta del artista a que se refieren los teóricos burgueses y en su lugar pone al escritor como un ser capaz de vincular su esfuerzo creador, de manera consciente, a las luchas revolucionarias. Insiste además en la necesidad de asegurar una mayor amplitud al pensamiento y a la fantasía y de aprovechar “los ladrillos de la cultura burguesa” para la construcción de una cultura socialista.³⁶ La literatura no es apolítica, es parte de una clase, y resulta fundamental romper con los hábitos burgueses, mercantiles e individualistas y aplicar el partidismo, es decir, el espíritu realmente abierto y libre vinculado con el proletariado.³⁷

Una de las principales aportaciones de Lenin es la teoría del reflejo, desarrollada en la obra *Materialismo y empiriocriticismo* (1909), en donde se refiere al arte como un reflejo de la realidad, no en sentido mecánico y rígido sino al lado de una amplia teoría del conocimiento:

En realidad sólo cabe hablar del reflejo artístico cuando el arte cumple una función cognoscitiva y a la vez cuando este reflejo muestra una serie de rasgos propios que no se puede dejar de tomar en cuenta, como el carácter específico de la realidad reflejada, el papel peculiar del sujeto en la relación estética, las funciones propias de la imaginación, los sentidos, la emoción y el pensamiento en ella.³⁸

De esta manera la teoría del reflejo contribuye a esclarecer las relaciones entre la concepción del mundo del artista y la verdad que nos puede ofrecer.

Los análisis de Lenin sobre Tolstoi constituyen un buen ejemplo de lo que pensaba sobre el arte. Critica el espíritu tolstoiano de sumisión, de moral cristiana, donde el intelectual burgués se conmueve por la opresión y la miseria del explotado, pero es incapaz de hacer nada práctico para cambiarlas. “El pecado histórico del tolstoísmo” es, para Lenin, la resignación liberal y humanista, el miedo a la violencia contra la miseria, que es el miedo a la revolución. Sin embargo, encuentra que ese escritor, “espejo de la Revolución Rusa”, es capaz de presentar al Estado, a la iglesia, a la propiedad privada y al zarismo en toda su verdad.³⁹ Para Lenin, el escritor popular lleva al lector a un pensamiento profundo sobre la realidad, partiendo de los datos más sencillos y de ejemplos escogidos con acierto, obligándole a pensar y a plantearse nuevas cuestiones.

³⁶ Lenin, *id.*, pp. 118-122.

³⁷ Lenin, *id.*, pp. 19-22.

³⁸ Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, ed. cit., p. 19.

³⁹ Lenin, *La literatura y el arte*, ed. cit., pp. 29, 46-48 y 51.

En esa medida la literatura es arma de agitación.⁴⁰ Otra de las ideas de Lenin es la oposición a una “cultura nacional” y la insistencia en una cultura internacional de la democracia y del movimiento obrero mundial.

Con el triunfo de la Revolución de Octubre, Lunacharsky comienza a poner en práctica parte de las ideas de Lenin. Durante la década de 1930, se editan obras de Marx hasta entonces desconocidas, como los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* y *La ideología alemana*, que son muy importantes para las cuestiones de arte y literatura y que dan origen a una polémica respecto a su interpretación. Además se publican las primeras recopilaciones de Mijail Lifshitz con textos sobre temas de arte y literatura extraídos del conjunto de la obra de Marx y Engels, que intentan establecer los vínculos entre éstas y el conjunto de la doctrina, así como el carácter necesario y esencial de esa relación.

Durante esos mismos años, y por las vicisitudes propias de la Revolución, el estalinismo va sentando las bases del realismo socialista, que recibía refuerzos teóricos desde Europa. György Lukacs, tema del presente trabajo, se sitúa en este punto.

Macondo, Tetelpan, México, D. F., 1978.

S. S. W.

⁴⁰ Lenin, *La literatura y el arte*, ed. cit., pp. 13 y 257. Para un breve resumen de las ideas de Trotsky, véase el capítulo I.

CAPÍTULO I

LUKACS: VIDA Y OBRA

I. EL ALMA Y LAS FORMAS

György Lukacs nació en Hungría en 1885 en el seno de una familia judía, acomodada y ennoblecida, radicada en Budapest.¹ Su educación estuvo fuertemente orientada a la filosofía, las bellas artes y la literatura, en un ambiente burgués y liberal. Desde muy joven eligió el camino de la "meditación"² y empezó a escribir artículos sobre temas literarios al tiempo que participaba con el grupo de Estudiantes Socialistas Revolucionarios de Budapest, que había organizado en Hungría Erwin Szabo, teórico del socialismo, anarcosindicalista y gran amigo de Lukacs.³

En 1904 funda, con Sandor Hevesi y Laszlo Banoczy el teatro al aire libre Thalia, en el que se representaban obras de Ibsen y Strindberg, siguiendo el modelo del Teatro Libre de Berlín, cuyo objetivo era llevar ese espectáculo a la clase obrera. La policía clausura el teatro, y Lukacs se dedica en adelante a escribir para las revistas *Siglo XX* y *Occidente*.

Siglo XX era la revista de los intelectuales burgueses radicales, órgano de la Sociedad Sociológica que en 1901 había fundado Pikler

¹ La familia se llamaba Lowinger por el lado paterno y en 1890 recibió el nombre de Lukacs por orden del ministro del Interior. Un año después recibían título de nobleza de los Habsburgo y el padre pasaba de comerciante a director del importante banco Oficina de Créditos de Budapest. Cf. F. Raddatz, *Georg Lukacs*, Madrid, Alianza, 1975, p. 10.

² A pesar de que su familia quería verlo dedicado a las finanzas, Lukacs escogió el camino de la filosofía. Una anécdota cuenta que puso sobre su escritorio la foto de un tío que era rabino, con lo que dejaba establecido frente a sus padres lo que aspiraba para sí mismo: una vida de meditación. *Ibid.*

³ Cf. R. L. Tokes, *Bela Kun and the Hungarian Soviet Republic*, Nueva York, 1967, p. 20. Citado en G. H. R. Parkinson, introducción a *Lukacs, el hombre, su obra, sus ideas*, Barcelona, Grijalbo, 1973, p. 11.

(a la que pertenecía Lukacs) y que perseguía como finalidad "poner al día a la sociedad capitalista húngara". *Occidente* era la revista de literatura más importante de Hungría, tanto por sus tendencias de renovación como por sus colaboradores: el grupo de poetas *fin de siècle*, que rechazaban al mundo y se legitimaban con un individualismo y misticismo exagerados.

La clase social en la que Lukacs había nacido hacía frente, durante los días de la formación intelectual del joven escritor, a una situación muy compleja. Por una parte, gracias a su creciente poderío económico, se emancipaba con rapidez de su subordinación social a la llamada "clase histórica" pero, al mismo tiempo, tenía frente a ella a una nueva fuerza social: la del movimiento obrero organizado.

El atraso del capitalismo húngaro, que aún vivía en la inercia de los intereses feudales y burocrático-estatales, además de las contradicciones entre los dos asociados de la monarquía austro-húngara, aunado a las complicaciones especiales de la emancipación judía y en general a la creciente resistencia de las minorías nacionales sometidas a la dominación húngara, se convirtieron en factores dominantes de la situación de Lukacs.⁴ Esto quizá sirva para explicar por qué Lukacs buscó en la cultura alemana, y particularmente en su herencia filosófica, la respuesta al atraso de su país. Sin embargo, al mismo tiempo que Kant se convertía en su punto de apoyo intelectual, Lukacs siempre permaneció como un extraño, "distan-ciado" de la cultura en la que buscó refugio, apoyado en el trasfondo histórico y cultural de su propio país.⁵

En 1909 Lukacs se gradúa como doctor en filosofía e historia del arte, con el trabajo: *La forma dramática*, que luego se convertiría en el primer capítulo de su primer libro: *Historia evolutiva del drama moderno*, publicado en 1912 en Budapest (en dos volúmenes).⁶ En este texto Lukacs plantea como cuestión central, saber si existe un drama moderno y qué estilo tiene, qué temas proporciona la vida a la obra literaria y cuáles excluye de la literatura.⁷

En cada época determinada, sólo es posible determinada concepción de la vida. Se puede hacer un esquema rudimentario de las relaciones de la obra de arte con las causas económicas e históricas: condi-

⁴ Parkinson, *op. cit.*, p. 51.

⁵ *Ibid.*

⁶ Antes aún de su publicación, este libro recibió un premio. Es la única obra de Lukacs escrita en húngaro y no traducida al alemán.

⁷ Ludz, "Marxismo y literatura...", en Lukacs, *Sociología de la literatura*, ed. cit., pp. 67 y s.

ciones económicas y culturales-concepción de la vida-forma-la vida como configuración-público-efecto-la relación con los distintos efectos de la obra, etcétera.⁸

Lichteheim, uno de sus biógrafos, atribuye el interés de Lukacs por la literatura y el arte, al hecho de que el mundo de la realidad política ofrecía muy pocas esperanzas para un joven intelectual. El Imperio Austro-Húngaro y el Alemán se hundían y la civilización occidental no ofrecía ningún panorama prometedor. En el mundo de la filosofía no había nuevas aportaciones, como no fuera dentro del marxismo al que tenía poco acceso. Lukacs se entrega al mundo de la literatura no como creador sino como crítico.⁹

El resultado de sus primeros estudios sobre estética y sociología de la literatura se encuentra reunido en sus libros: *Metodología de la historia de la literatura* (1910), *Cultura estética* (1911) y *El alma y las formas* (1911). Este último constituye, según Demetz: "una colección de soliloquios llenos de sensibilidad sobre la naturaleza del arte moderno",¹⁰ y para Meszaros, es un logro intelectual importante y lleno de sensibilidad, aunque ambiguo y sin un tema central definido: "Variaciones sobre un tema huido que intentan una síntesis y una objetividad, buscando ver a las formas literarias como expresión de ciertos contenidos mentales, ciertos modos de ver y de sentir la vida".¹¹

El alma y las formas está integrado por una serie de ensayos dedicados a analizar la obra de Kassner, Kierkegaard, Novalis, Storm, George, Hoffman, Phillipe, Stern y Ernst. En ellos Lukacs plantea que la realidad más auténtica y elevada es la del alma y las formas, mientras que lo empírico es caos, materia bruta. Formula las relaciones entre el alma humana y el absoluto, así como las formas que expresan las diversas modalidades de esta relación. Por primera vez (en su obra), Lukacs establece la oposición entre ciencia y arte, entre el mundo de la naturaleza y el mundo del espíritu, que será un pilar de toda su teoría. Además, se adelanta a un tema filosófico que después de la Segunda Guerra Mundial recogería el existencialismo: la muerte.¹²

⁸ Lukacs, G., prólogo a "Historia evolutiva del drama moderno", en *Sociología de la literatura*, ed. cit., p. 70.

⁹ Lichteheim, G. *Lukacs*, Barcelona, Grijalbo, 1973, p. 39.

¹⁰ Demetz, P. "Georg Lukacs como teórico de la literatura", en *Marx, Engels y los poetas*, Barcelona, Fontanella, 1968, p. 269.

¹¹ Meszaros, I. "El concepto de dialéctica en Lukacs" en G. H. R. Parkinson, *Lukacs, el hombre, su obra, sus ideas*, ed. cit., pp. 68 y s.

¹² Goldmann, L. "Introducción a los primeros escritos de György Lukacs", en Lukacs, G. *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1974.

En 1913 Lukacs se radica en Alemania, donde toma contacto con los representantes más significativos de las distintas escuelas filosóficas, con sociólogos, críticos de arte y escritores. En aquel periodo, el neokantismo era la tendencia dominante de la filosofía en el mundo de habla alemana, en el que estaban incluidas las clases cultas del Imperio Austro-Húngaro. La mayoría de los biógrafos de Lukacs sostienen que estudió en Heidelberg con Rickert y Windelband y que además fue discípulo de Max Weber; resumen la filosofía idealista subjetiva de Lukacs como un intento de síntesis entre el neoplatonismo, la filosofía de la vida de Dilthey, Bergson y Simmel, la fenomenología de Husserl, el neokantismo de Rickert y Lask, los trabajos del círculo de George y las teorías artísticas de Fiedler, Block, Paul Ernst y Thomas Mann.¹³

En un documento encontrado recientemente por Raddatz, Lukacs declara:

Jamás estudié en Heidelberg... Estudié en las universidades de Budapest y Berlín... No estudié con Lask ni con Marx Weber. Esto último era imposible por cuanto Max Weber abandonó su actividad docente en 1903 y no la reemprendió sino hasta mucho más tarde y no en Heidelberg... Mi relación con Bloch no data de entonces sino que nos conocimos en Budapest en 1910... Jamás tuve contacto alguno con el círculo de George... ignoraba conscientemente al "profeta".¹⁴

Lukacs sólo reconoce como influencias determinantes en su obra, en este periodo, las de Simmel y Weber: "En esta época oscilaba entre un método de sociología basado en Simmel y Weber, y el subjetivismo místico."¹⁵

La filosofía del dinero de Simmel y los escritos sobre el protestantismo de Weber, fueron mis modelos para una sociología de la literatura... Según el modelo de Simmel desligué, en la medida de lo posible, por un parte la "sociología" de su base económica concebida de un modo excesivamente abstracto [y], por otra, contemplé el aná-

¹³ Cf., los trabajos ya citados de Lichteheim, Parkinson y Demetz. Sobre la influencia de Dilthey, cf., el excelente artículo de H. A. Hodges, "Lukacs, sobre irracionalismo", en Parkinson, *Lukacs, el hombre, su obra, sus ideas*, ed. cit., pp. 103-127.

¹⁴ Raddatz, *op. cit.*, p. 24. Weber considera a Lukacs como su colega y no como su discípulo. Cf. M. De Feo, *Weber y Lukacs, ideología-dialéctica*, Barcelona, A. Redondo, 1972.

¹⁵ Lukacs, "Mi camino hacia Marx", en Piana *et al.*, *El joven Lukacs*, Córdoba, Cuadernos de Pasado y Presente, 1970, p. 24.

lisis sociológico no sólo como un estadio previo a la auténtica investigación científica de la estética.¹⁶

2. TEORÍA DE LA NOVELA

En 1914 empieza la Primera Guerra Mundial. La característica determinante de este periodo es la caída de Europa como potencia —o conjunto de potencias— y el ascenso de los Estados Unidos a esa posición.¹⁷

El estallido de la Primera Guerra Mundial puso fin abruptamente a la edad de oro del capitalismo liberal europeo, al parlamentarismo y al socialismo reformista que habían florecido juntos durante casi medio siglo de paz, interrumpido únicamente por guerras de importancia secundaria en las colonias y en la periferia balcánica. Dos generaciones de europeos habían crecido en la creencia optimista de que el hombre había progresado lo suficiente para asegurarse su dominio sobre la naturaleza y para cambiar y perfeccionar su medio ambiente por medio del razonamiento, la conciliación y el voto de las mayorías. También se habían inclinado a contemplar la guerra como una reliquia del pasado bárbaro al que la humanidad seguramente no retrocedería. La acumulación de riquezas en Europa en general había sido tan impresionante y rápida que parecía garantizar la prosperidad creciente de todas las clases de la sociedad y desterrar los conflictos sociales violentos.¹⁸

En Rusia la Revolución de 1905 había sido reprimida por el Zar bajo el signo de la reforma. Los exiliados rusos se dedicaban a debatir los problemas internos del partido, después de la escisión entre mencheviques y bolcheviques que se había consumado en 1912 y que seguía siendo el punto central del interés en las discusiones y publicaciones.

En Alemania el movimiento obrero se encontraba en crisis. La Segunda Internacional, que había tomado sus consignas y símbolos de la solidaridad internacional de los trabajadores y de la irreconciliable lucha de clases que terminaría con el derrocamiento del régimen burgués, vivía sin embargo una práctica de los partidos socialistas que poco tenía que ver con este hecho. La negociación pacífica, el reformismo parlamentario y el nacionalismo eran cada vez más patentes, y si bien los partidos se las arreglaron para justi-

¹⁶ Lukacs, G. "Mi camino hacia Marx", en *Escritos sobre ideología y política*, recopilación de P. Ludz, Neuwied, 1967, pp. 324 y s. Cit. Raddatz, *op. cit.*, p. 20.

¹⁷ Thomson, D. *Historia mundial desde 1914 hasta 1950*, México, FCE, 1962.

¹⁸ Deutscher, I. *Trotsky, el profeta armado*, México, Era, 1973, pp. 200 y s.

ficar, hasta el 14, sus políticas reformistas en términos revolucionarios, el estallido de la guerra vino a desmoronar a la Internacional. El resultado fue sorprendente: los socialistas alemanes —marxistas, internacionalistas y militaristas— exhortaban a combatir al enemigo en favor del emperador.¹⁹

Lukacs, declarado inútil para la guerra, la vivió como observador y para él representó un enfrentamiento con el sistema que lo había nutrido y un replanteamiento total de sus concepciones filosóficas: “Las gigantescas contradicciones del imperialismo que se precipitaron con la irrupción de la Primera Guerra Mundial ocasionaron una crisis que me hizo pasar del idealismo subjetivo al idealismo objetivo, debido a la importancia que para mí adquirió Hegel.”²⁰ Para Lukacs, Hegel representa, en el terreno de la filosofía del arte, la culminación del pensamiento burgués, pues resume todas las tendencias que van desde el idealismo subjetivo (Kant) hasta el idealismo objetivo (Schelling) pasando por Schiller, y llega a un concepto histórico y filosófico de la evolución del arte, que incluye el origen, las transformaciones y el perecer de las categorías estéticas.²¹

Con Hegel como marco de referencia, Lukacs escribió en 1914 su texto *Teoría de la novela*, considerado como uno de los análisis más importantes sobre teoría de la literatura escritos en nuestro siglo.

La redacción de *Teoría de la novela* se produjo en medio de un estado de ánimo de permanente desesperación ante la situación mundial. Por aquel entonces me encontraba en un proceso de transición de Kant a Hegel pero sin alterar en nada mi postura hacia los llamados métodos de las ciencias del espíritu. De este modo, la *Teoría de la novela* es un representante típico de las ciencias del espíritu... [y] a mi entender... es el primer trabajo en el que las conclusiones de la filosofía hegeliana se aplicaron de forma concreta a los problemas estéticos.²²

En *Teoría de la novela* Lukacs intenta la comprensión de los géneros literarios y la explicación de la forma como producto histórico, en la que “encuentra la permanencia en el cambio”.²³ Aplica las categorías hegelianas de lo abstracto y lo concreto, la totali-

¹⁹ Deutscher, *ibid.*

²⁰ Lukacs, “Mi camino hacia Marx”, *ed. cit.*, p. 131

²¹ Lukacs, G. *Aportaciones a la historia de la estética*, Barcelona, Grijalbo, 1966, *Obras completas*, t. xvii, *cf.*, el capítulo sobre Hegel, pp. 123-128.

²² Ráddatz, *op. cit.*, p. 26.

p. 57.

²³ Lukacs, G., prólogo de 1963 a: *Teoría de la novela*, cit. en Lichteheim, *ed. cit.*,

dad y la alienación y establece una serie de oposiciones entre los modos de totalidad del arte épico y el arte dramático que le permiten explicar el origen de la novela, su desarrollo y decadencia como "la epopeya de la era burguesa".²⁴ Dice Lukacs:

La renovación de Hegel es llevada hasta sus últimas consecuencias en el terreno de la estética. El autor de la *Teoría de la novela* buscaba una dialéctica general del género basada en la doctrina de las formas literarias, que aspirase a una vinculación más íntima entre categoría e historia tal como él mismo la encontró en Hegel.²⁵

El libro de Lukacs representó un rompimiento con todos los esquemas anteriores de análisis literario: Él mismo lo sostiene: "A mí entender [es] el primer libro en lengua alemana en el que aparecen emparejadas una ética izquierdista orientada hacia una revolución radical y una interpretación muy tradicional y convencional de la realidad."²⁶

El libro está escrito

sobre la base... de un utopismo altamente ingenuo y plenamente infundado [en] la esperanza de que de la destrucción del capitalismo y de la ruina identificada con esa destrucción de las categorías económicas y sociales privadas de vida y enemigas de la vida, podría salir una vida natural digna de ser vivida por el hombre. El autor no anhelaba un género literario nuevo, sino más bien un mundo nuevo.²⁷

En ese sentido es que Lukacs sostuvo, muchos años después, que "ese libro no se debe leer como medio para encontrar un camino o una guía sino más bien para aprender a conocer mejor la prehistoria de las ideologías que jugaron un papel importante entre 1920 y 1940".²⁸

²⁴ La frase "epopeya de la era burguesa" es de Hegel. Goldmann afirma que este libro de Lukacs analiza la novela como estructura significativa, ligándose apenas a las condiciones históricas en que ella ha aparecido y se ha desarrollado. En este sentido, considera que tal etapa en el pensamiento de Lukacs es homóloga a aquella en la que Marx analiza el fetichismo de la mercancía y la reificación. Cf. Goldmann, *ed. cit.*, p. 163.

²⁵ Lukacs, G. *Teoría de la novela*, edición alemana de 1963 (Neuwied), pp. 6 y s., cit. en Raddatz, *op. cit.*, p. 26. Lukacs sostiene que "la herencia hegeliana es hacer historia de las categorías estéticas", cf. prólogo de 1962 a *Teoría de la novela*, en la ed. cit., en español.

²⁶ Raddatz, *op. cit.*, p. 26.

²⁷ Lukacs, prólogo de 1962 a *Teoría de la novela*, *op. cit.*, p. 23.

²⁸ *Id.*, p. 25.

3. EL CAMINO HACIA MARX

Con el fin de la guerra mundial, la situación política y geográfica de Europa se había modificado completamente. Los bolcheviques habían triunfado en la URSS, lo que representaba una amenaza para Europa, donde la agitación interna crecía de día en día. En Hungría se había firmado el Tratado de Trianon que desmembró al país y lo dejó sumido en el caos económico. La toma del poder por Karolyi, líder del Partido de la Independencia, no contribuyó a solucionar los problemas. Las reformas fracasaron y las tropas de los países vecinos acechaban. En 1919 los franceses dan su apoyo a Rumania para combatir la penetración bolchevique y sacrifican una vez más a Hungría.²⁹

Todos estos acontecimientos afectaron profundamente a Lukacs. Su crisis, como dice Raddatz, fue la crisis de la burguesía pero su solución no fue la misma.³⁰ Lukacs emprendió el camino que conducía de Hegel a Marx, "desde el *refaire sa vie* de Rimbaud, hasta la onceava tesis sobre Feuerbach".³¹

Inició su "segundo" estudio de Marx: "En esta ocasión mi interés se centraba en los escritos filosóficos de la época juvenil aunque estudié también activamente la gran *Introducción a la Crítica de la economía política*."³²

Imperceptiblemente, el marxismo de Lukacs se acercaba a los escritos de Rosa Luxemburgo, la lideresa del Partido Social Demócrata Alemán, que hablaba de la participación de las masas en el proceso revolucionario, de la democracia y la legalidad históricas y del respeto al hombre.³³ Lukacs sentía atracción por esos escritos pragmáticos, críticos de la sociedad industrial capitalista, pero al mismo tiempo profundamente arraigados en ella. También Lukacs pertenecía a ese mundo, y al igual que Rosa Luxemburgo o que León Trotsky, voltearía sus ojos al Oriente, a la Revolución Rusa, para intentar establecer un puente entre dos modos de vivir. Se pone en contacto con un grupo de intelectuales que, bajo el efecto de la guerra, se habían sentido cada vez más atraídos por el movimiento obrero: Karl Mannheim, Erwin Szabo, Bela Fogarasi y Arnold Hauser.³⁴

²⁹ Mc Cartney, C. S. *October Fifteenth, a History of Modern Hungary, 1929-1945*, Edinburgh at the University Press, 1961.

³⁰ Raddatz, *op. cit.*, p. 30.

³¹ *Id.*, p. 28.

³² Lukacs, "Mi camino hacia Marx", cit. en Raddatz, *op. cit.*, p. 30.

³³ Nettel, P. *Rosa Luxemburgo*, México, Era, 1974.

³⁴ Erwin Szabo, que ya mencionamos en páginas anteriores, era el dirigente del anarcosindicalismo y Arnold Hauser trabajaba en la Escuela Libre de las Ciencias

Lo primero que hizo Lukacs fue criticar su obra *Teoría de la novela*, a la que calificó de idealista y hegeliana. Fundamentó su rompimiento con Hegel en tres puntos a los que denominó “problemas fundamentales de la *Estética* de Hegel y deformaciones y errores de su idealismo”:

1. *El problema del reflejo*

Según Lukacs, el idealismo de Hegel aspira a reconocer la realidad objetiva, independientemente de la conciencia humana y a expresarla de forma racional. El único método para conseguirlo es el de la teoría del reflejo, que reconoce que la realidad objetiva es independiente y tiene una dialéctica propia, al tiempo que concibe a la dialéctica subjetiva que se presenta en nosotros como reflejo aproximado de aquella. Hasta aquí, sostiene Lukacs, no habría problema con Hegel, excepto porque su concepto de la objetividad es idealista en tanto que es el espíritu del mundo el que hace idénticos al sujeto y al objeto, de manera que elimina toda objetividad y se pierde en el misticismo, donde el sistema general y el método se contradicen.³⁵

2. *La conexión entre verdad y belleza*

Según Lukacs, Hegel sostiene que la esencia se transparenta a través de la apariencia (las relaciones contenido-forma), pero Hegel no explica esta relación mediante la teoría del reflejo sino mediante la del sujeto-objeto idénticos, de manera que la estética resulta ser un estado preparatorio para llegar al conocimiento adecuado de la realidad, que se daría en el estadio de la filosofía. Pero puesto que Hegel quiere darle un carácter histórico a la evolución del espíritu, lo enlaza con los distintos periodos del arte y es así como llega a ver que la estructura de la forma nace del contenido social, y que ésta es histórica en esencia y no sólo en apariencia. De ahí se infieren unas concepciones que, según Lukacs, son algunas veces correctas y otras no, pues si bien por un lado es el primero que ve las propiedades de género que cobra la novela y las conexiones de las mismas con la sociedad burguesa, por otro lado adscribe tan rígidamente los distintos fenómenos a cada periodo del

del Espíritu. Fogarasi se convirtió después en ideólogo del partido y Mannheim se dedicó a trabajar en la sociología del conocimiento.

³⁵ Lukacs, *Aportaciones a la historia de la estética*, ed. cit., pp. 137 y s.

arte, que se vuelve artificial y empobrece la riqueza del mundo histórico.⁸⁶

3. *La relación del arte con la naturaleza*

Lukacs señala que Hegel da a la naturaleza el carácter de objeto de la estética en la medida en que es un campo de interacción con la sociedad, pero le reprocha que se limite a señalarlo y no concrete el papel de los aspectos económicos.⁸⁷

En 1918 se forma el Partido Comunista Húngaro, después de una escisión en el seno de la socialdemocracia, y Lukacs ingresa inmediatamente en él como miembro del Segundo Comité Central suplente. De esta manera su "conversión" al marxismo, hasta entonces filosófica y teórica, adquiría una concreción de praxis política. La instrumentalidad social que empezó a buscar desde los años de su juventud para cambiar al mundo, encontraba ahora un camino.

Un año después, Bela Kun, bolchevique que recién había vuelto de Moscú por indicación de Lenin, toma el poder cuando el gobierno del conde Karolyi se tambaleaba. Con el apoyo de los socialdemócratas y de los comunistas, instala un Soviet y Lukacs es nombrado comisario político en la quinta división roja y comisario del pueblo en el Ministerio de Instrucción Pública, cargo desde el cual colabora en la fundación del "Instituto para la investigación del materialismo histórico" en Budapest.

Escribe su trabajo *Táctica y ética*, donde sostiene que la existencia de una dictadura del proletariado ya no justifica la presencia de dos partidos, por lo cual propone su fusión. Bela Kun inicia medidas de colectivización en el campo, creación de *koljoses* e implantación del terror rojo para quienes se oponían a las nacionalizaciones. En sus discursos atacaba la unidad nacional húngara y se refería a la dictadura del proletariado, atentando con ello al elemento que había constituido el vínculo de cohesión social en toda la historia del país. Pronto lo repudia no sólo la burguesía, sino los campesinos y los socialdemócratas. Se organiza un frente de oposición para combatirlo, y al no recibir el apoyo soviético que esperaba, Kun fracasa en la lucha y tiene que salir al exilio pocos meses después de haber tomado el poder. El almirante Horthy instala inmediatamente un régimen de terror que se anticipa al que algunos años después vivirá Europa con el fascismo: 5 000 revolucionarios

⁸⁶ Lukacs, *id.*, pp. 142 y s.

⁸⁷ *Id.*, pp. 146 y s.

son asesinados, 75 000 encarcelados y más de 100 000 enviados al exilio.³⁸

Entre los expatriados, Lukacs sale también por primera vez al destierro político. Se incorpora al partido que funcionaba ilegalmente en Viena y se dedica a estudios y a polémicas faccionales sobre la interpretación de Marx, colocándose con el grupo de Landler contra el de Kun y Rakosi. Viena era entonces el refugio de los comunistas exiliados de todos los países de Europa —húngaros, polacos, balcánicos, alemanes, franceses e italianos—. Era el lugar donde se enfrentaban y discutían todas las posiciones, el punto por donde pasaban todas las personas y las ideas ligadas con el marxismo.

Lukacs trabaja activamente con la revista *Kommunismus*, órgano de la denominada “tendencia de extrema izquierda”, que eran aquellos comunistas que creían que aún no terminaba la ola revolucionaria en Europa. Es nombrado delegado al Tercer Congreso Mundial de la Internacional Comunista, donde conoce a Lenin en 1921. Durante este periodo, los escritos de Lukacs plantean

el ideal de la armonía clásica y de este modo su condición estética, sus planteamientos políticos, siguiendo el “socialismo ético” acuñado por Tolstoi [como lo describió Lengyel] y por otra parte, percibe una forma de organización del proletariado que acentúa cada vez más el papel de la conciencia de la “avanzadilla”, pero no en el sentido leninista de la organización de la burocracia de vanguardia, sino en el de una capa dirigente de intelectuales. Con esta subordinación del partido a la voluntad del proletariado y con esta indicación de puestos para los cuadros de la burocracia, que muestra el moralismo de su posición, Lukacs se acercaba a la postura de Rosa Luxemburgo y no a la de Lenin. Por una parte, abogaba por una identidad peculiar y dialéctica entre la conciencia de las masas y la conciencia de la vanguardia intelectual, y por otra, abogaba por una revolución democrática-socialista en lugar de por una revolución proletaria”.³⁹

La oposición teórica con Lenin la expresa Lukacs en su artículo “Sobre la Cuestión del Parlamentarismo”,⁴⁰ iniciando así una polémica con el dirigente bolchevique, quien había criticado esas posiciones en su obra: *El izquierdismo, enfermedad infantil del comunismo* y sobre todo en el texto: *Materialismo y empiriocriticismo*. La teoría lukacsiana conservaba un elemento de subjetivismo, de

³⁸ Mc Cartney, *op. cit.*

³⁹ Raddatz, *op. cit.*, p. 33. Cf. el artículo de Lukacs “La Misión Moral del Partido Comunista”, en *Escritos sobre ideología y política*, ed. cit., p. 138.

⁴⁰ Lukacs, G. *Sobre la cuestión del parlamentarismo*, Córdoba, Cuadernos de Pasado y Presente, S/F.

negar la realidad objetiva de las cosas y establecer una dependencia de la experiencia sensible subjetiva a los conceptos físicos, con lo que hacía lo mismo que los positivistas: trasladar e incluir en el proceso reflexivo a la concepción materialista del mundo objetivo.⁴¹ De esta manera, su teoría se convertía en un intento por resolver un problema moral: la historia no se consideraba como emanación del espíritu del mundo, pero sí como autocreación del espíritu humano, es decir, como forma material de conciencia.

Lenin critica a Lukacs:

El artículo del camarada Lukacs es muy radical. El marxismo de ese artículo es un marxismo puramente verbal. La distinción entre una táctica "defensiva" y otra "ofensiva" es artificial. Falta en él un análisis concreto de las situaciones históricas bien determinadas; lo más esencial [la necesidad de conquistar o de aprender a conquistar todos los dominios del trabajo y todas las instituciones en que la burguesía ejerce su influencia en las masas], no está tratado en absoluto.⁴²

A partir de ese momento, habrá un rompimiento entre Lenin y Lukacs que se prolongará por varios años.

4. HISTORIA Y CONCIENCIA DE CLASE

De los trabajos redactados durante sus cinco años de militancia en el partido y en la Revolución, Lukacs recopila en 1923 un libro que se convertiría en uno de los más importantes y polémicos textos de teoría marxista en nuestro siglo: *Historia y conciencia de clase*. En esta colección de ensayos sumamente originales,⁴³ analiza los problemas de la cosificación en la concepción marxista e intenta recuperar la categoría hegeliana de la dialéctica para insertarla en esta perspectiva. Plantea además las bases para una teoría del conocimiento que se explica en función de la pertenencia de clase y que se caracteriza como reflejo de la realidad. Acusa a la filosofía bur-

⁴¹ Raddatz, *op. cit.*, p. 37.

⁴² Esta crítica la había hecho Bela Kun a Lukacs y Lenin se la apropió. Cf. Lenin, "A propósito del artículo sobre parlamentarismo de Lukacs", *Obras completas*, t. xxxi. Cit. en H. Arvon, *Georg Lukacs*, Barcelona, Fontanella, 1968, p. 64.

⁴³ Los ensayos que constituyen este texto son: "¿Qué es el marxismo ortodoxo?"; "Rosa Luxemburgo como marxista"; "Conciencia de clase"; "La cosificación y la conciencia del proletariado"; "El cambio funcional del materialismo histórico"; "Legalidad e ilegalidad"; "Observaciones críticas acerca de la 'crítica de la revolución rusa' de Rosa Luxemburgo"; "Observaciones de método acerca del problema de la organización". Lukacs, G. *Historia y conciencia de clase en Obras completas*, México, Grijalbo, 1969, t. III.

guesa de ser contemplativa e incapaz de integrar el cambio como fuerza histórica concreta y ve en el proletariado a la única clase capaz de captar la totalidad y la esencia del mundo por su condición de objeto y de superexplotado.⁴⁴ Lukacs se apropia las categorías hegelianas para interpretar a Marx, pero supera la contraposición existente entre los hechos externos y objetivos con la reflexión subjetiva de un grupo —no de una clase—. Plantea la identidad del sujeto y el objeto y el concepto de totalidad concreta histórica que resuelve el divorcio entre la teoría y la práctica. Además, elabora sus concepciones sobre la organización del partido, entendiéndolo a éste como forma histórica y como portador activo de la conciencia de clase, reiterando continuamente la tesis de la conciencia de clase como ética del proletariado y la fuerza del partido como fuerza moral.⁴⁵

De nuevo Lenin critica a Lukacs y lo acusa de revisionista, debido a que separa el concepto de dialéctica de la naturaleza de Engels del conjunto de la teoría marxista, y a que intenta la adaptación de la teoría sociológica del capitalismo de Marx a través de las categorías hegelianas de alienación y reificación, pero sobre todo, porque Lukacs no considera a la revolución como una fuerza histórica concreta. En el Quinto Congreso de la Internacional Comunista, Bujarin, Zinoviev, Rudas y Deborin atacan a Lukacs y lo acusan de caer en el revisionismo de izquierda:

No dejaremos prosperar a esos ultraizquierdistas, un revisionismo teórico que se propaga hasta ser un fenómeno internacional... tampoco toleraremos que el camarada húngaro Georg Lukacs haga lo mismo en el ámbito filosófico y sociológico... No debemos dejar impune un revisionismo teórico de ese estilo en nuestra Internacional Comunista.⁴⁶

Es necesario penetrar en la situación histórica de ese momento, para comprender la fuerza inusitada de los ataques al texto de Lukacs, desde un punto de vista estratégico y táctico más que teórico. La situación en Alemania a partir de 1915 les había parecido a Lenin y Trotsky, favorable para la revolución proletaria. Ambos siempre se refirieron a la necesidad de sustentar la Revolución Bolchevique sobre una revolución mundial, o al menos europea en los

⁴⁴ Lukacs, *Historia y conciencia de clase*, ed. cit., p. 21.

⁴⁵ *Id.*, p. 450. Cf. Raddatz, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁶ Zinoviev, G. "La lucha contra los ultraizquierdistas y el revisionismo teórico" en *Escritos sobre ideología y política*, ed. cit., pp. 720 y s. citado en Raddatz, *op. cit.*, pp. 54 y s.

centros más avanzados del capitalismo, y precisamente la fundación de la Internacional Comunista había tenido ese objetivo. Pero esa revolución no se dio; al contrario, los proletarios de Europa, nacionalistas y ansiosos de lograr la paz, habían seguido a los "traidores y a los reformistas" de la socialdemocracia en lugar de a los bolcheviques.

Para 1923, la República Soviética de Baviera había fracasado, lo mismo que el Soviet de Hungría, y la marcha del Ejército Rojo sobre Varsovia había sido frenada. En Alemania se había constituido la República Democrático-Burguesa de Weimar. Ante esta situación, la defensa del comunismo y de la URSS se convierten en la principal tarea de los partidos comunistas, y la necesidad de disciplinarse a esta política se plantea como la condición fundamental para todo marxista. Lenin había acentuado la importancia de la disciplina al partido, pero no se había visto en la necesidad de llegar a límites tan drásticos que impidieran cualquier tipo de reflexión crítica. Claudín explica el itinerario soviético al monolitismo, que culminó con la exigencia de la disciplina absoluta.⁴⁷ La concepción leninista de las estructuras y el funcionamiento del partido revolucionario fue producto directo de la Revolución Rusa y de las dificultades que ésta encontró en un país atrasado, campesino, sin instituciones ni tradiciones democráticas. De ahí que, como bien lo criticara Rosa Luxemburgo, la tendencia al autoritarismo y a la uniformación burocrática estuvieron siempre presentes, aunque en vida de Lenin aún se vieran contrarrestadas por la riqueza del propio proceso revolucionario y por la formación del partido bolchevique: un partido de intelectuales con agudo espíritu crítico y sólida formación marxista. Toda la historia del partido bolchevique hasta ese momento, muestra debates continuos entre los ultracentralistas y militaristas por un lado y los teóricos y políticos marxistas por el otro. El papel de Lenin como centro de la controversia, como científico, teórico, combatiente y político, permitió a esa tensión continua mantener su dinámica y su libertad, de manera que se conjugaran los riesgos del monolitismo con la verdadera democracia. Cuando se funda la Tercera Internacional Comunista, esta situación se reflejará en ella y en los partidos europeos afiliados.

Pero con la iniciación de la fase "constructiva" de la Revolución Soviética, resulta claro que semejante democracia o apertura no es posible para los intereses de un Estado con pocos recursos, mucho atraso y soledad, cuando no agresión, del resto de los países de

⁴⁷ Claudín, F. *La crisis del movimiento comunista internacional. De la Komintern al Kominform*, Madrid, Ruedo Ibérico, 1970, t. 1. Es un resumen de la hipótesis que sostiene en todo el libro. Cf. principalmente pp. 31 a 86.

Europa. Bajo esa presión de problemas sociales, económicos y hasta militares externos tanto como internos, la lucha dentro del partido cambia de forma. El propio Lenin se ve obligado a prohibir en 1921, durante el X Congreso, a las facciones. Empiezan las expulsiones por indisciplina. Paul Levy, el comunista alemán compañero de Clara Zetkin, fue el primer expulsado del partido luego de que publicó un folleto donde explicaba sus divergencias con Lenin. Y a partir de entonces las acusaciones y expulsiones fueron continuas.

En el momento de los ataques contra Korsch y Lukacs, la sucesión política en la URSS estaba en su punto más crítico. Los colaboradores de Lenin intentaban bolchevizar a los intelectuales con tendencias disidentes. El cuerpo de teoría se empezaba a conocer como marxismo-leninismo. Lukacs, que seguía las ideas de Rosa Luxemburgo, se encontró situado en la oposición. El fracaso de la Segunda Internacional y las críticas de la Luxemburgo a los bolcheviques —a pesar de sus muchas coincidencias teóricas con Lenin—, colocaron a Lukacs en una posición difícil.

La situación se vuelve crítica con la amenaza del fascismo y luego la guerra y con el peligro de una intervención directa en la URSS. “La unidad se convierte en la ley suprema del bolchevismo.”⁴⁸

Los partidos de la Internacional Comunista adoptan la línea impuesta por Stalin. En primer lugar, porque los soviéticos tenían el aval de ser los únicos que habían llevado a cabo la Revolución y por lo tanto se constituían en el ejemplo a seguir, y en segundo lugar porque en virtud de lo anterior, la defensa de la URSS se convertía en el objetivo central de todos los comunistas del mundo, dejando de lado cualquier otro interés de los partidos, de la teoría, etcétera. Ante la amenaza del imperialismo mundial, las tesis del internacionalismo en la lucha proletaria dejan su lugar a la teoría del socialismo en un solo país. La seguridad del Estado Soviético se identifica con los postulados de la revolución mundial y los intereses del movimiento obrero en cada país se supeditan a la razón de estado de la URSS. Contra el enemigo la respuesta es la unidad. No se puede permitir ninguna divergencia teórica o política que pudiera constituirse en tendencia, en fracción o en escisión: “La divergencia debía desaparecer no sólo como acto, sino como pensamiento.”⁴⁹

Para Lukacs, las críticas a *Historia y conciencia de clase* significaron su alejamiento de la filosofía y con ello, según sus propias palabras, “el abandono del intento más radical por reactualizar lo

⁴⁸ Palabras de Dimitrov en el Séptimo Congreso de la Internacional Comunista; cf. Claudín, *op. cit.*

⁴⁹ Claudín, *op. cit.*, p. 90.

revolucionario de Marx mediante la renovación y continuación de la dialéctica hegeliana y de su método".⁵⁰ En efecto, Lukacs proponía en ese texto una teoría genuinamente dialéctica que quitaba toda base a la polémica entre materialistas y espiritualistas: "La solución no radica en optar por una u otra sino en trascender el campo de la disputa, cosa que puede hacerse, al igual que el propio Marx, tratando a la práctica como unión concreta del pensamiento y la realidad."⁵¹

Para los marxista-leninistas la concepción lukacsiana introducía elementos idealistas en la teoría —no importa que Marx hubiera sostenido la misma idea en los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*—. De hecho, Lukacs quedaba como marxista puro y sus oponentes como seguidores de Engels y Kautsky. Lukacs fue excluido de todos los niveles ejecutivos del partido y obligado a retractarse. En adelante la política le estaría vedada y sólo podría, con extremo cuidado, ocuparse de la literatura. Los intelectuales ignoraron sus advertencias contra el irracionalismo de Spengler y Heidegger; no supieron encontrar en Lukacs dos aportaciones fundamentales que muchos años después encontrarían en Marx, cuando se publicaron los escritos de juventud: las categorías de la totalidad y la reificación. En fin, consiguieron que se perdiera el único teórico marxista que ofrecía un análisis a partir de los hechos, sin por ello renunciar a la herencia hegeliana en nombre de la "ciencia". Lukacs se retracta de su libro y redacta la primera de una serie de autocríticas:

Este libro muestra claramente cómo yo aún no captaba la profundidad de la dialéctica marxista y estaba más bien viviendo un subjetivismo ultraizquierdizante mezclado con praxis política, con Rosa Luxemburgo y con la comprensión idealista-hegeliana de Marx. Tuvieron que pasar años de praxis y de estudio de las obras fundamentales para empezar a comprender la profundidad del materialismo y no volver a caer en la unilateralidad.⁵²

Las torpezas filosóficas que cometo en este libro son el precio pagado por el hecho de que parto en el análisis de los fenómenos económicos no del trabajo sino de complicadas estructuras de la economía mercantil. Con ello se imposibilita desde el principio, el acceso filosófico a cuestiones decisivas como la relación de la teoría con la práctica, del sujeto con el objeto.⁵³

⁵⁰ Arvon, *Georg Lukacs*, ed. cit., p. 113.

⁵¹ Lukacs, citado en Arvon, *id.*, pp. 102 y s.

⁵² Lukacs, *Mi camino hacia Marx*, *op. cit.*, y prólogo de 1962 a *Historia y conciencia de clase*, ed. cit.

⁵³ Lukacs, *Historia y conciencia de clase*, ed. cit., p. XXI.

A partir de entonces, Lukacs emprende el estudio de Lenin, particularmente de la teoría del conocimiento. En 1924 publica el libro *Lenin, la coherencia de su pensamiento*, que es considerado como uno de los más penetrantes análisis que se han escrito sobre el líder bolchevique.⁵⁴ Sin embargo, el libro muestra que la disputa con Lenin nunca se solucionó. Aunque Lukacs se proclama como celador de la herencia política e ideológica de Lenin, un análisis de las estructuras teóricas más profundas del libro muestra que nunca se alejó de sus posiciones iniciales.⁵⁵

Por esos mismos años escribe *Moisés Hess y los problemas de la dialéctica idealista*, texto que lleva el tema central que años después se desarrollará en *El joven Hegel* y que constituye otra de las preocupaciones básicas de Lukacs: la dialéctica. Además prepara algunas reseñas sobre una obra de Bujarin y la edición de las obras de Lasalle.

En 1928, con motivo del Segundo Congreso del Partido Comunista Húngaro (declarado ilegal), Lukacs —que desarrollaba una intensa actividad política al lado de la facción de Landler— redacta una serie de documentos políticos conocidos como *Tesis de Blum* (pues los firma con ese seudónimo), en los que excluye la posibilidad de un paso inmediato del régimen derechista húngaro de Horty a la dictadura revolucionaria del proletariado, y elabora por primera vez el concepto de “dictadura democrática”,⁵⁶ que supone en cierto modo una apropiación de las necesidades planteadas por las revoluciones burguesas inacabadas y por otra parte un anticipo de las posibilidades sugeridas por las revoluciones proletarias.⁵⁷ Todos los elementos teóricos fruto del trabajo de Lukacs aparecen reunidos en dicha tesis: su concepto de anulación armónica de las contradicciones, del equilibrio entre la realidad y la posibilidad, entre el poder y el deber. También aparece aquí su concepción de una dialéctica entre la *élite* intelectual dirigente y las masas. La “dictadura democrática” corresponde tanto al estado actual de conciencia de las clases oprimidas como a su posibilidad de autorrealizarse, es decir, de liberarse. Ésta no es pues, una dictadura del proletariado. En dichas tesis Lukacs plantea la “justificación histórica de una ‘actuación individual’”,⁵⁸ de la que se deduce su teoría del partiano:

⁵⁴ Lukacs, *G. Lenin*, México, Grijalbo.

⁵⁵ Lukacs, *Lenin*, ed. cit.; véanse sobre todo las pp. 93-105.

⁵⁶ Lichteheim, *op. cit.*, apéndice, p. 217. Cf. G. Bedeschi, *Introducción a Lukacs*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, p. 163.

⁵⁷ Raddatz, *op. cit.*, p. 60.

⁵⁸ Raddatz, *op. cit.*, p. 60.

Partisano puede ser en el contexto lukacsiano tanto un dirigente de partido como un literato, un crítico filosófico o un tribuno del pueblo —en cualquier caso, un hombre que se considera unido a la vocación histórica del partido—, pero que debe manifestarse por sus propios medios y a costa de su propia responsabilidad dentro de esta unidad.⁵⁹

Al publicarse este escrito, Bela Kun acusa a Lukacs de desviacionismo de derecha y el Comité Central del Partido Comunista Húngaro lo expulsa. El Comité Ejecutivo de la Internacional Comunista envía una “Carta abierta a todos los militantes del Partido Comunista Húngaro”, donde sostiene que dichas tesis nada tienen que ver con el bolchevismo.⁶⁰

Inmediatamente Lukacs pronuncia otra autocrítica. En aquel tiempo ya había muerto Landler, su aliado más poderoso dentro del partido y se encontraba solo frente a sus críticos.

Aún entonces —escribió después— estaba totalmente convencido de la justeza de mi punto de vista, pero también sabía por la suerte de Karl Korsh que una expulsión del Partido representaba la imposibilidad de participar activamente en la lucha contra el fascismo que se avecinaba y redacté esa autocrítica como “billete de entrada” a una actividad de ese género. Que no redacté seriamente aquella autocrítica lo demuestra el hecho de que el enfoque de fondo que subyacía en las tesis... constituyó desde aquel momento el hilo conductor de mi posterior actividad tanto teórica como práctica.⁶¹

El método de las autocríticas que Lukacs utilizó repetidamente era considerado por él como un medio legítimo de preservarse de los ataques, como “la auténtica lucha partisana contra las teorías oficiales y semioficiales”.⁶²

Resulta difícil evaluar la significación de estas autocríticas. Lowy y Nair sostienen que cuando Lukacs hace la primera de ellas y se retira en el 23, no se decide aún a aceptar el compromiso con el estalinismo, aunque tampoco a negarse a él; pero con la toma del poder por los nazis, Lukacs determina que lo más importante para aglutinar la lucha está en torno a Stalin, a fin de evitar que se repi-

⁵⁹ Lukacs, G. “Poesía de partido” en *Escritos sobre ideología y política*, ed. cit., p. 400; cf. Raddatz, *op. cit.*, p. 60.

⁶⁰ La política de enviar las “cartas abiertas” era un método acreditado por Stalin —y que usaba también el Partido Comunista Alemán—, que servía como decretos de expulsión del partido.

⁶¹ Lukacs, *Historia y conciencia de clase*, ed. cit., y Raddatz, *op. cit.*, pp. 63 y s.

⁶² Lukacs, prólogo de 1967 a la edición en español de *Historia y conciencia de clase*, ed. cit., p. 40.

tiera el caso de Napoleón, “¿que acaso no demostró Goethe que se puede pactar con el diablo y tomar el camino del cielo?”⁶³ Es importante entender esto para comprender a Lukacs. Sólo aquellos comunistas tan íntimamente convencidos de la importancia de preservar la revolución y a la URSS, de conservar la disciplina del partido y de unirse en la lucha, podían pasar por encima de sí mismos en aras de su ideal. Trotsky, Lukacs, Serge, ejemplifican el más absoluto sacrificio personal por la defensa de la revolución.

En sus *Memorias*, Víctor Serge recuerda una conversación con Lukacs sobre este tema:

Por la noche, cuando paseábamos bajo la torrecilla gris de la iglesia votiva, Georg Lukacs me remarcó: “Tenga usted cuidado de no ser deportado por una tontería, por rechazar una pequeña humillación, por el placer de actuar de un modo retador...; créame, las calumnias ya no tienen gran importancia para nosotros. Los revolucionarios marxistas necesitamos tener paciencia y valentía, el amor propio está de sobra. La época es mala, nos hallamos ante una transformación oscura, ahorremos nuestras fuerzas: ya nos aclamará la historia.”⁶⁴

5. “DIE LINKSKURVE”. BRECHT Y LUKACS

En 1929 Lukacs pasa un año en Moscú donde, según él, se ubica su verdadero cambio con respecto a las concepciones juveniles, debido a un “inesperado giro de la suerte”: “la lectura... del texto ya completamente descifrado de los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* de Marx, aún inéditos”.⁶⁵

En este periodo se da un verdadero cambio respecto a Hegel. Lukacs decide recomenzar su elaboración teórica desde el principio. De ahí que muchos años después sólo reconozca una ruptura en su pensamiento: la conversión al marxismo.⁶⁶

Su amistad con M. Lifshitz y sus estudios de estética, le permiten reanudar un proyecto que desde 1917 tenía pendiente: el trabajo sobre *La relación sujeto-objeto en estética*.

En 1930, después de un intento fracasado por volver a Hungría (en donde pasa tres meses en la clandestinidad), Lukacs se estable-

⁶³ Lowy, M. y Nair, S. *Lucien Goldmann ou la dialectique de la totalité*, París, Seghers, 1973, p. 91.

⁶⁴ Serge, V. *Memorias de un revolucionario*, México, El Caballito, 1971.

⁶⁵ Bedeschi, *op. cit.*, p. 57.

⁶⁶ Esto lo sostuvo en una entrevista concedida a la investigadora alemana Helga Gallas. Cf. H. Gallas, *Teoría marxista de la literatura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

ce en Berlín, ciudad en la que permanecerá hasta el advenimiento del nazismo.⁶⁷

Desde el punto de vista de la teoría de la literatura, este periodo será de importancia decisiva, porque de él datan aportaciones a la teoría literaria donde se conjugarán la teoría marxista recién asimilada, la posición oficial estalinista y una formación occidental, enraizada en la tradición burguesa del humanismo y del *geist* que trataba de plegarse a las necesidades del nuevo mundo que surgía del Este. Muchos autores pasan por alto sus trabajos de estos años porque los consideran artículos de un "exiliado" del partido, que se veía obligado a confinarse en la literatura y a seguir los criterios oficiales del Partido Comunista de la URSS. Lichteheim por ejemplo, se pregunta cómo un humanista de la talla de Lukacs, conocedor profundo de la filosofía y la literatura y penetrante analista político, pudo "quitarse un trozo de cerebro" y aceptar el dogma oficial, siendo que veía el irracionalismo en que vivía Alemania y que había vislumbrado la caída de la República de Weimar, en un país donde el avance industrial contrastaba con la *élite* de los profesores nacionalistas, antiliberales, antioccidentales y antijudíos, presa fácil del autoritarismo.⁶⁸

En cambio, para otros investigadores —a los que se sigue en el presente trabajo—, en este periodo se fundamenta la teoría de la literatura de Lukacs no como hegeliana o como marxista sino, más que nada, como seguidora de la línea política oficial comunista. Lukacs se dedica a sentar teóricamente las bases del realismo socialista, corriente que durante muchos años determinó la creación y la crítica en literatura y arte, y que tuvo un costo muy elevado para la cultura.

En los últimos años de la década de 1920 y los primeros de la siguiente, las discusiones sobre literatura y estética entraron en un nuevo estadio por la publicación de los textos de juventud de Marx —particularmente los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* y *La ideología alemana*—, además de las recopilaciones de Lifshitz sobre temas de literatura y arte extraídos de los textos clásicos del marxismo. El resultado de esto fue que muchos escritores y críticos marxistas, quedaron divididos por una enorme brecha respecto a la interpretación de esos trabajos.

En el mundo occidental la cultura se había transformado con nuevas concepciones del arte, teatro, literatura, música y pintura de

⁶⁷ Lukacs debe de haber observado una conducta lo suficientemente ortodoxa como para que la Komintern lo enviara a Berlín.

⁶⁸ Lichteheim, *op. cit.*, *cf.*, capítulos 6 y 7.

vanguardia, que buscaban integrar la inconformidad personal, la desesperación social y los avances científicos.⁶⁹

En Alemania, desde 1919 se habían dado experimentos teatrales; (Piscator), que buscaban una forma nueva de acercarse a las masas, sobre todo a los obreros. El Club Dadá de Berlín y el Círculo de Viena elaboraban sus temas con formas distintas para que los escritores burgueses pudieran dirigirse al público proletario. A este movimiento se sumaban los grupos de actores obreros aficionados que formaban las compañías de Agitación y Propaganda comunistas (*Agitprop*), así como el movimiento de los corresponsales obreros que, siguiendo el modelo soviético, enviaban a los diarios del partido informes sobre las condiciones en las fábricas, organizaciones y células.

Era un periodo de transición en el que trataban de integrarse la herencia clásica burguesa, los descubrimientos científicos, la Revolución Bolchevique, el ascenso político de los Estados Unidos y las obras de Freud y Marx. Para los artistas de la República de Weimar todo parecía indicar el nacimiento de una nueva literatura y

la intuición de que las valoraciones estéticas y las normas del viejo drama y de la novela habían sido superadas; de que la revolución social necesariamente debía arrastrar tras de sí una subversión de las artes; de que este nacimiento de una nueva literatura tenía que ser promovido constantemente.⁷⁰

Hubiera sido de esperar que el Partido Comunista se convirtiera en el portavoz de estas aspiraciones, más aún cuando sus principales sostenedores eran miembros del partido o marxistas. Pero no fue así. El Partido Comunista Alemán desconfió de los intentos por crear una literatura y un arte proletarios; si bien aceptaba la agitación como medio de propaganda, no la aceptaba como inicio de una nueva literatura.

El año de 1924 había sido crítico para el Partido Comunista Alemán y para la Internacional Comunista por las luchas internas cuya

⁶⁹ Lichteheim, *op. cit.*, cuadro cronológico, pp. 210-231. A la teoría de la relatividad de Einstein y al radio de Marie Curie, correspondían los ballets de Diaghilev, los primeros cuadros de Picasso, la música de Stravinsky y Bartok y la literatura de Proust, Elliot y Kafka. Los libros de Freud, Marx, Lenin, Luxemburgo, Russell y Keynes encontraban amplia difusión. El cine de Chaplin, Lang y Buñuel iba al parejo con la formulación de los principios de la mecánica ondulatoria de Broglie, los reflejos condicionados de Pavlov, la penicilina de Fleming y el manifiesto del surrealismo de Breton.

⁷⁰ *Ibid.*

culminación se alcanzó en el Congreso de Frankfurt que representó un serio fracaso electoral. La Internacional Comunista por medio de Zinoviev había intervenido enérgicamente en estos debates, hasta la aparición del folleto de Stalin: *La Revolución de Octubre y la táctica de los comunistas rusos*, donde se daba ya carácter coercitivo a la teoría de la victoria del socialismo en un solo país y se relevaba de sus cargos, poco a poco, a figuras como Trotsky, Radek, Zinoviev y Kamenetz, para poner en su lugar a estrategias político-administrativas como Molotov. Esta discusión dio origen a la revitalización de la publicación del Partido Comunista Alemán *Bandera Roja*, en la cual se reflejaron las polémicas. En 1925 se celebró la Convención de Agitprop, que tenía como objetivo encontrar alguna solución a los problemas de agitación y propaganda dentro de las fábricas y a nivel masivo, pero distinguiendo entre ambas las tareas inmediatas y a corto plazo y los objetivos a largo plazo.

En la Unión Soviética la idea de una literatura proletaria se remitía a mucho tiempo atrás. Desde 1890 Lunacharsky había establecido en Petrogrado el primer grupo del Proletkult que intentaba elaborar un arte proletario, pero que cayó en el olvido hasta después de la Revolución de Octubre, cuando se constituyeron ya los grupos formales. En 1918, en la Primera Conferencia Pan-rusa de las Organizaciones del Proletkult, se había adoptado la consigna de que la cultura proletaria debía tener la marca del socialismo y con ella elaborar un nuevo arte de espíritu proletario, es decir, colectivista. Bogdanov, el dirigente del Proletkult, afirmaba que la literatura tenía una función organizadora en la sociedad y que el artista siempre estaba situado en la perspectiva de una clase determinada, aunque no fuera consciente de ello. Como resultado de estas ideas, parecía que sólo el proletariado industrial podía generar artistas, dado que la burguesía y los campesinos tenían una ideología contraria a este espíritu.

En 1923, el Proletkult es acusado de "peligrosa desviación". Trotsky publica en *Pravda* una serie de ensayos (que luego se reunieron en su libro *Literatura y Revolución*), donde sostenía la tesis de que el periodo de transición de la dictadura del proletariado no podría llevar a la aparición de una literatura proletaria sino de una literatura general revolucionaria, hecha por aquellos obreros e intelectuales revolucionarios a los que llamaba "compañeros de viaje", que no estaban ocupados directamente en las tareas apremiantes de la toma del poder y las soluciones económicas y sociales.⁷¹

Las reservas de Lenin frente a una literatura proletaria, se fun-

⁷¹ Trotsky, L. *Literatura y revolución*, Madrid, Ruedo Ibérico, 1969, t. I.

daban en el hecho de que le parecía peligroso el aislamiento que propugnaba el Proletkult frente a otras clases, y en particular sus ataques a los campesinos, sin cuyo apoyo la revolución no saldría adelante (la NEP se había instalado en 1921). Además, Lenin objetaba que el Proletkult no se sometiera al control del partido bolchevique, lo que podría alejarlo del leninismo para organizar una facción.⁷²

En el Primer Congreso Panruso de Escritores Proletarios se adoptó la resolución de que, en adelante, la tarea consistiría en crear una literatura clasista proletaria que adaptara los conocimientos del materialismo dialéctico a la literatura, lo que quería decir, presentar a la "vida" como un proceso en movimiento, donde el escritor mostrara la realidad con sus contradicciones y, al mismo tiempo, con la semilla de lo nuevo. Como parte de esto, se atacó duramente al naturalismo como método narrativo, en favor de un realismo que abarcara la compleja totalidad de las tendencias del desarrollo de la realidad, con el fin de lograr el conocimiento objetivo del mundo. La literatura se constituía así en la fórmula para el conocimiento de la vida. Pero además, llevaba la consigna de movilizar al lector, de manera que sirviera como arma en la lucha de clases. El Congreso definió el método creador del materialismo dialéctico en los siguientes términos: el relato tiene que ser materialista, es decir, tiene que poner de manifiesto la estructura síquica del personaje, pero mostrándolo como dependiente de factores materiales económicos y sociales; además, tiene que ser dialéctico, es decir, no puede sólo presentar fenómenos superficiales, hechos sensibles que puedan percibirse por los sentidos, sino la esencia, lo típico. Como modelo de este método narrativo se proponía a la novela del siglo XIX, lo que además servía para seguir la exhortación de Lenin sobre el aprovechamiento de la herencia literaria burguesa. De esta manera, Tolstoi se convertía en el prototipo del método creativo, y las grandes formas épicas se volvían las favoritas de los bolcheviques.

Los intelectuales comunistas alemanes conocieron las nuevas concepciones de política cultural durante la Primera Conferencia Internacional de Escritores Proletarios Revolucionarios celebrada en Moscú en 1927. De ahí llevaron a su país las ideas sobre "el nuevo estilo realista" que debían servir de fundamento al desarrollo de la literatura proletaria.

En 1928 se organiza la Federación de Escritores Proletarios Revolucionarios (FEPR) que pretendía ser una "organización litera-

⁷² De hecho, esto sucedió en el Segundo Congreso del Proletkult, cuando los seguidores de Bogdanov rechazaron el "marxismo religioso" de Lenin y Plejanov. Cf. Gallas, *op. cit.*, y V. Lenin, *La literatura y el arte*, Moscú, Progreso, 1968.

ria y política para elaborar e imponer un determinado concepto estético".⁷³ Aunque la idea de la FEPR la habían llevado sus fundadores desde Moscú, el Partido Comunista Alemán se negó a darle apoyo, con lo que se vieron orillados a recurrir a la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios de Moscú (UIER) y a la Sociedad Rusa de Escritores Proletarios (RAPP), dependiente de la Komintern. De este modo la Federación se colocaba desde el principio entre dos fuegos: se saltaba a su propio partido que dependía de la Internacional Comunista, pero se atenía a las directivas de Moscú, jefe de la misma Internacional.

En agosto de 1929 se funda la revista *Die Linkskurve (Curva hacia la izquierda)* como órgano de la FEPR. Sus objetivos se plantean en varios puntos: Desarrollo de la literatura proletaria revolucionaria; elaboración de una teoría de la literatura proletaria revolucionaria; crítica de la literatura burguesa; unión de todos los escritores proletarios revolucionarios, y defensa de la URSS. Los trabajos a publicar deberían ser de carácter político, literario y teórico, y sus autores deberían ser miembros de la Federación o proletarios (en ocasiones también se publicaban trabajos de Marx, Engels, Lenin). Además la revista proporcionaría resúmenes sobre los acontecimientos políticos importantes y noticias del Partido Comunista Alemán y de Moscú.

Podemos resumir cuatro fases dentro del desarrollo de la revista —que se publicó mensualmente durante aproximadamente tres años—:

1. Un distanciamiento de los escritores burgueses de izquierda en favor de los corresponsales obreros (mediados del 29 a mediados del 30), que se inicia con un artículo programático de Becher en el primer número, llamado "Nuestro Frente", donde se criticaba la concepción trotskista.

2. La crítica de las concepciones anteriores y el paso a la elaboración de una teoría literaria inspirada en los planteamientos de Hegel (mediados del 30 a mediados del 31), que se inicia con un artículo de Lenz (bajo seudónimo) llamado "Contra el Economismo en la Cuestión Literaria".

3. Una oposición de izquierda a los planteamientos de la fase anterior y una armonización de las contradicciones entre las distintas facciones (mediados del 31 a mediados del 32), que se produce con el ingreso de Wittfogel y su serie de artículos titulada "En Torno al Problema de una Estética Marxista".

⁷³ Gallas, *op. cit.*, p. 22.

4. El rechazo de las nuevas técnicas literarias y la reivindicación de la continuidad de la tradición literaria clásica (mediados a fines del 32).⁷⁴

Aunque estas etapas dependieron a grandes rasgos de las directivas de Moscú, representaron, en términos de la elaboración de una teoría literaria marxista, discusiones muy importantes.

La designación del título "literatura proletaria revolucionaria" a la nueva literatura, implicaba la afirmación del carácter clasista de ésta, sin dejar muy claro lo que ello significaba. ¿Se trataba acaso de una literatura hecha por proletarios o quizás de una literatura hecha para proletarios? ¿Se trataba de escoger temas de la vida y la lucha de los obreros o, quizá, de mirar cualquier tema con los ojos del obrero? ¿Se trataba de nuevas formas o, quizá, de las mismas formas con nuevos contenidos? Muchas fueron las discusiones en torno a estos problemas, pero la conclusión a que se llegó es que existía una cosmovisión proletaria, que si bien no era tan clara como la cosmovisión burguesa en el mundo capitalista, sí implicaba que el autor, de manera consciente o inconsciente, reproducía los intereses de una determinada clase social y por tanto, dado que era una cosmovisión proletaria, debía tender siempre a la modificación del sistema de dominación. Así el arte tenía una función primordial para la concientización y para la acción política.⁷⁵

La serie de siete artículos de Wittfogel aparecidos en mayo de 1931 con el título de "Sobre el Problema de una Estética Marxista", merecen especial atención porque representan el antecedente más directo de las posiciones de Lukacs. Wittfogel intenta —por primera vez en Alemania— exponer las condiciones y principios para una estética marxista en una orientación cuyo principal portavoz sería después Lukacs. Dos años antes había aparecido la primera edición de las obras de Mehring sobre historia de la literatura. Wittfogel aprovecha la oportunidad, en su reseña de estos textos, para exponer las ideas de su facción dentro de la Federación. Critica la posición kantiana del arte puro y justifica la concepción del arte que se centra en el contenido y valor intrínseco de la obra, apoyándose en Hegel. Sólo que Wittfogel rechaza los "supremos intereses del

⁷⁴ Toda la información sobre la época de *Die Linkskurve* está tomada principalmente de la obra citada de Gallas. Para las etapas de la revista, cf. pp. 25-33. Una reseña de este texto se encontrará en S. Sefchovich, "La Teoría Marxista de la Literatura de Helga Gallas", *Arte, sociedad, ideología*, México, 1977, núm. 1, junio-julio.

⁷⁵ Lukacs se refirió siempre mejor a una cosmovisión marxista para no entrar en el problema de las clases. Para las discusiones de este tema, cf. Gallas, *op. cit.*, pp. 39-57.

espíritu” hegelianos y en su lugar coloca a los “supremos intereses de la lucha social y política”. El tema se convierte en el problema central de la concepción marxista del arte.

Wittfogel establece dos principios que la Federación considera fundamentales: 1. La conexión directa entre el contenido de verdad de la obra de arte y la situación de clase del autor, que estará o no alejada de la comprensión de la estructura global según sea su posición en la totalidad social; y 2. La relación causal entre las llamadas “fases de ascenso y descenso de la sociedad burguesa”, con la consiguiente necesidad de exaltar el periodo revolucionario de la burguesía, como una herencia cultural en la cual insertarse, al tiempo que se condenaba al arte en la sociedad burguesa actual como producto de la decadencia. De esta manera Wittfogel legitimaba la pretensión de la Federación de crear una literatura proletaria revolucionaria. Sólo quedaban dos preguntas por responder: ¿podía seguirse considerando a esto como arte?, y ¿para qué es necesario el arte?

Wittfogel sostiene que la tendencia emerge como cosa natural de la esencia misma de la obra de arte revolucionaria y no es un agregado a ella como sucede en la literatura burguesa, y se remite a Hegel para quien la belleza artística era más perfecta que la belleza natural o que la de los procesos de la sociedad humana, porque en la naturaleza la totalidad aparece desintegrada mientras que en la presentación artística se puede advertir toda su esencia. Por tanto, el arte posee una mayor objetividad que la realidad empírica y representa una necesidad para el hombre, a la que no es posible renunciar.⁷⁶

Lukacs ingresa a la revista en 1931 e inmediatamente se integra a las disputas faccionales tomando siempre la posición de Moscú, de la que se convertiría en portavoz oficial. En 1932, Stalin decide implantar el nombre de realismo socialista a un conjunto de ideas que se suponía debía llevar toda literatura revolucionaria: la exigencia de mostrar la realidad en su desarrollo revolucionario, lo que implicaba la configuración de una perspectiva socialista y la caracterización del método creativo como realista; es decir, la orientación de los autores al método narrativo del siglo XIX con el consiguiente rechazo a las técnicas literarias occidentales modernas. Se partía además del supuesto de que se había construido el socialismo

⁷⁶ Wittfogel adopta la distinción hegeliana entre ciencia y arte para mostrar el carácter específico de la expresión artística como basado en los medios propios de la intuición sensible. Esta idea la adopta Lukacs, quien se refiere a la unidad de fenómeno y esencia de la obra de arte, que no tiene la realidad, y concluye que el arte es más cercano a la vida.

en la URSS y por tanto no había ni más lucha de clases ni más literatura clasista, lo que implicaba que no podía existir otra literatura que la general socialista o como Stalin le llamó durante mucho tiempo: realismo proletario, revolucionario, heroico, de tendencia, romántico y dialéctico, hasta decidirse por el término realismo socialista.⁷⁷

En los últimos seis meses de la publicación de la revista *Die Linkskurve*, Lukacs toma la iniciativa en la elaboración de los elementos de teoría literaria de acuerdo con las bases del realismo socialista, mientras que los demás redactores callan. Publica dos artículos: “¿Tendencia o Partidismo?” y “¿Reportaje o Configuración?”⁷⁸ En el primero de ellos, Lukacs critica el concepto de tendencia como burgués y en su lugar coloca al partidismo como único método de descripción realista de las fuerzas sociales vivientes, que él encuentra representado de manera ejemplar en la novela del siglo XIX. Aprovecha la reseña de una novela para desarrollar sus puntos de vista. Se trataba de la pieza de un obrero miembro de la Federación (Bredel) a quien critica con severidad mostrando las fallas de una literatura proletaria revolucionaria artificial. La izquierda “moscovita” de la Federación se levanta contra Lukacs por criticar a un obrero. En adelante, se ocupará mejor de los escritores burgueses revolucionarios. En su segundo artículo, muestra las consecuencias nocivas de las concepciones izquierdistas (a las que califica de trotskistas) y plantea cuál debería ser la dirección teórica y metodológica de la literatura proletaria revolucionaria. De nuevo aprovecha la reseña a una novela (de Ottwalt) para criticar al reportaje como técnica de plasmación no literaria y producto de una cosmovisión equivocada. Rechaza sus medios —como el montaje y la documentación— porque rompen “la ficción, la ilusión y la verosimilitud” y dejan sentir tanto la irrupción desde fuera de los acontecimientos como la intervención del autor.

Lukacs introduce el concepto de tipo, como método para mostrar de manera artística los fenómenos superficiales y las fuerzas reales que los impulsan, y siguiendo casi al pie de la letra las formulaciones de Moscú, se refiere a la presentación de los caracteres individuales y de su psicología de clase, a la representación de los hombres vivientes que debe interesar a los lectores y al método narrativo de Tolstoi como ejemplo a seguir. De esta manera, intenta unificar la intención política con las exigencias estéticas. De hecho, Lukacs

⁷⁷ Gallas, *op. cit.*, p. 53.

⁷⁸ En la recopilación de Ludz, ya citada, se encuentran los siguientes artículos que publicó en la revista: “¿Tendencia o Partidismo?”, pp. 105-118; “¿Reportaje o Configuración?”, pp. 119-138; “De la Necesidad, una Virtud”, pp. 139-151.

dejaba planteada la posición teórica de su grupo dentro de la Federación, que era la polémica faccional contra la izquierda en una lucha por el poder.

Como sostiene Raddatz:

Lukacs argumenta desde la izquierda en lo que se refiere a táctica, pero sin embargo, en el terreno ideológico-estético se muestra más bien conservador. Por una parte reprueba aquello que es artísticamente insatisfactorio y previene contra una literatura proletaria mal entendida, pero por otra parte, en cuanto a los modelos de los que extrae sus criterios, se basa en ejemplos narrativos clásico-realistas. Así, los artículos que escribe son no sólo ataques a la izquierda desde la izquierda sino que también implican el rechazo de formas nuevas.⁷⁹

En las facciones en pugna se encontraban por un lado Lukacs, Gabor, Becher y Kurella como defensores del realismo tradicional y, por otro, la izquierda con Brecht, Benjamin, Bloch y Eisler como defensores del modernismo.

La polémica Brecht-Lukacs es considerada como la más importante en cuestiones de literatura y arte, después de la que medio siglo antes habían sostenido Marx y Engels con Lasalle. Aunque Brecht nunca tomó la palabra dentro de la revista y aunque su nombre rara vez fue mencionado, se le considera como parte de la discusión por sus escritos en general y porque es el representante más destacado del expresionismo alemán.⁸⁰

Ante el auge del fascismo en Europa, comienza a germinar entre muchos comunistas la idea del Frente Popular que uniera a las fuerzas democráticas y a los socialistas. Lukacs trata de realizar esta unidad en el plano de la literatura. Su intención era asociar a los más importantes novelistas burgueses a la lucha antifascista, arrancándolos de las interpretaciones reaccionarias de que eran objeto y rescatándolos como la herencia de la clase obrera. Brecht por su parte rechazaba en bloque a la literatura burguesa. En su célebre "Plataforma para Intelectuales de Izquierda", propone nueve puntos que de manera radical niegan acceso a la lucha a cualquier tipo de aliado, y que oponen al impulso revolucionario, la pasividad estética que produce la literatura burguesa, negando cualquier aprovechamiento de herencia alguna.

Los primeros "enfrentamientos" Brecht-Lukacs se remontan a

⁷⁹ Raddatz, *op. cit.*, pp. 70 y s.

⁸⁰ En el segundo tomo de los escritos sobre literatura y arte publicados en 1966 se encuentran las respuestas de Brecht. Cf. B. Brecht, *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, 1973.

1932 y alcanzarán su clímax en 1938 en las páginas de la revista *Das Wort*. En las polémicas Lukacs criticaba la oposición que Brecht establecía entre el teatro antiguo y el nuevo, proponiendo un teatro científico, de vanguardia, que intentaba arrancar al espectador de su actitud pasiva mediante técnicas como el extrañamiento.⁸¹ Para Lukacs este método situaba el contenido social fuera de su relación dialéctica con el sustrato humano, enturbiaba las relaciones entre forma y contenido y desconocía la diferencia fundamental entre el reflejo científico y el artístico. Además, las técnicas brechtianas le parecían a Lukacs superpuestas a la obra e innecesarias, pues el espectador debería interesarse por el tema y no por su forma. Para Brecht en cambio, la posición antiaristotélica le permitía en lugar de anestesiar el espíritu del espectador, mantenerlo lúcido, y en lugar de arrancarle lágrimas, arrancarle decisiones a largo plazo.⁸²

El enfrentamiento más serio gira en torno del expresionismo, si éste podía considerarse o no como un movimiento literario revolucionario y antifascista. Lukacs critica los conceptos brechtianos del "placer estético" y de que "los hombres podían y debían ser transformados". Acusa a Brecht de plantear el placer estético como un concepto burgués ya superado y opuesto al efecto propagandístico de una obra, y además le acusa de leer equivocadamente a Marx y no comprender que la realidad, la conciencia y la praxis, se transforman y transforman al hombre.

Brecht, por su parte, criticaba el carácter de mercancía que tiene la obra de arte en la sociedad capitalista, lo mismo que aquel que la disfruta, y se refería a la manera de cambiar esa praxis generadora de ideología para el espectador-consumidor. Además, rechazaba que Lukacs se ocupara únicamente de la contemplación estética:

El elemento de capitulación, de retroceso, el elemento utópico e idealista que siempre está presente en los ensayos de Lukacs... hace que sus trabajos sean insatisfactorios; ... y da la impresión de que sólo le importa el goce y no la lucha, la salida y no el avance.⁸³

Lo que de hecho se debatía eran cuestiones de fondo en la inter-

⁸¹ Los traductores al español de la obra de Brecht utilizan casi siempre la palabra "distanciamiento" para *verfremdung*. Hemos preferido utilizar el término "extrañamiento" que tiene más sentido conforme al original en alemán. J. Bruggeman entrevistado por la autora de este trabajo.

⁸² Barraza, C. E., "Bertolt Brecht", en *Literatura, ideología y lenguaje*, México, Grijalbo, 1977.

⁸³ Arvon, H. "Bertolt Brecht y Georg Lukacs", *La estética marxista*, Buenos Aires, Amorrortu, 1970, p. 104.

pretación de la teoría marxista: ¿cómo debían evaluarse las formas artísticas de la burguesía en las diferentes fases de expansión del capitalismo?; ¿cuál es su relación con el estado de conciencia de clase en que surgieron, o si dependen más bien de una evolución independiente relacionada con los cambios en las técnicas de producción y comunicación, en la estructura del público y en factores relativamente independientes de las ideologías?, ¿son necesariamente decadentes las formas literarias que pertenecen a una sociedad decadente? En síntesis, el análisis de la génesis de las formas artísticas y de su relación con la conciencia, el problema de lo que se debe entender por arte y la situación de éste dentro del sistema de la infra-superestructura.⁸⁴

El grupo reunido en torno de Lukacs defendía la posición de que una literatura antifascista y marxista debía elaborarse con el método narrativo tradicional de los realistas del siglo XIX, mientras que la izquierda sostenía que esto era políticamente ineficaz y estéticamente improductivo. Para Brecht dicha pretensión representaba deshistorizar la práctica artística en un doble sentido: en relación con las condiciones sociales de su génesis y en cuanto estudio de la técnica de la novela realista necesaria para nuestra época. La crítica de Brecht pues, se dirigía contra el formalismo de Lukacs. Para Brecht la estética marxista no se traiciona al incorporar en ella formas nuevas, al contrario, ellas pueden servir a la causa proletaria.

A menos de dar una definición puramente formalista del realismo, se pueden hacer todas las objeciones posibles a las técnicas narrativas como el montaje, el monólogo interior o el extrañamiento, pero es absolutamente imposible hacerlas desde el punto de vista del realismo... con respecto a las formas puras no se debe hablar a tontas y a locas en nombre del marxismo, esto no es marxismo...

Cuando ciertas personas ven formas nuevas dicen que son formalistas... pero ellas mismas son los peores formalistas, adoradores de formas antiguas a cualquier precio, gentes que sólo miran las formas, que sólo prestan atención a ellas y las consideran el único objeto de su examen.⁸⁵

Para Brecht "es necesario comprender en la literatura contemporánea cómo, a pesar de la destrucción de las formas realistas y aun en esa misma destrucción, se muestra la irrupción de un nuevo rea-

⁸⁴ Gallas, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁵ Arvon, *La estética marxista*, ed. cit., pp. 105 y s.

lismo posible gracias al ascenso del proletariado”⁸⁶ y en este sentido, Brecht rechazaba la teoría lukacsiana de la decadencia.⁸⁷

El último ejemplar de *Die Linkskurve* llevaba el título de “Lassalle, Mehring y nosotros”, en referencia a un artículo publicado por Lukacs en la *Enciclopedia Soviética de Literatura*, donde criticaba la teoría artística de Lassalle; en un alegato en favor de la autonomía artística, al mismo tiempo que en una afirmación de fidelidad a la política estalinista. Mehring quedaba convertido en un lassalleano, y se criticaba su concepto de moral y su teoría de la espontaneidad que iba contra el planteamiento político del centralismo. De nuevo la disputa era contra Brecht, quien se oponía a cualquier consigna política para el arte o la literatura: “El arte no puede transformar las concepciones de las oficinas en obras de arte”,⁸⁸ y se oponía además a que la crítica literaria fuera una separación artificial de la obra de arte: “Es erróneo elaborar una crítica que como sujeto se instala frente al objeto, que es lo legislativo respecto del arte, que proporciona lo ejecutivo.”⁸⁹

Pero la lucha teórica estaba definida de antemano desde Moscú; y aunque resultara paradójico, para los críticos comunistas oficiales el escritor burgués Thomas Mann quedaba como prototipo de un realismo estructurado al que se presentaba como modelo del socialismo, mientras que Brecht, marxista y revolucionario, era acusado de decadente y de formalista.⁹⁰

Después desaparece la revista *Die Linkskurve*. Aunque nunca se hicieron explícitos los motivos, es claro que tenía que ver con el cambio de la política soviética hacia Alemania. Dice Lichteheim:

La edad de oro de la República de Weimar coincidió, y no por azar, con un periodo de relativa tranquilidad tanto en el plano nacional como en el internacional entre las diversas facciones del movimiento comunista... El posterior deslizamiento del Partido Comunista Alemán hacia la histeria ultraizquierdista —trasposición mecánica de las luchas faccionales rusas a la Europa Central— acabó con estos prometedores comienzos ayudando posiblemente a Hitler a subir al po-

⁸⁶ Barraza, *op. cit.*, pp. 18-21. Cf. Brecht, *op. cit.*

⁸⁷ *Vid. infra* la teoría de la decadencia.

⁸⁸ Arvon, *La estética marxista, op. cit.*, p. 107.

⁸⁹ *Id.*, p. 106.

⁹⁰ Al final de su vida Lukacs confesó que no leyó a Brecht sino hasta después de la Segunda Guerra Mundial, y matiza su crítica concediéndole el estatuto de realista *sui generis* y eximiéndole del reproche de decadente. Incluso acepta que es revolucionario aunque romántico. Cf. el prólogo a las *Obras completas* publicadas por Luchterhand y la entrevista con Holz, Kofler y Abendroth, *Conversaciones con Lukacs*, recopilación de Th. Pinkus, Madrid, Alianza, 1971.

der, sobre la ruina del liberalismo, la socialdemocracia y el comunismo.⁹¹

6. ESCRITOS SOBRE LITERATURA

En 1933 Lukacs emigra a la Unión Soviética donde permanecerá durante diez años trabajando en el Instituto de Filosofía de la Academia de Ciencias de la URSS con sede en Moscú, dedicado a sus grandes investigaciones histórico-literarias y particularmente sobre historia de la estética. De esta época datan sus escritos: *Goethe y su tiempo*, *Ensayos sobre el realismo*, *Giro del destino*, *El realismo ruso en la literatura mundial*, *Los realistas alemanes del siglo XIX*, *Balzac y el realismo francés*, *La novela histórica*, *Aportaciones a la historia de la estética*, *El joven Hegel* y *El asalto a la razón*.

Escribe además su célebre artículo "Mi camino hacia Marx" y muchos otros trabajos que aparecieron en las revistas de los emigrados: *Literatura internacional* y *Nueva voz*, o que no se publicaron sino hasta muchos años después. En este periodo se evidencia lo que en Berlín se había vislumbrado: que Lukacs se coloca políticamente al lado de Stalin y trabaja para él en la elaboración de textos configurados según el patrón de la doctrina del realismo socialista. Independientemente de si lo decidió voluntariamente o se vio obligado por las circunstancias, e independientemente de que lo negara muchos años después, desde el punto de vista de la teoría de la literatura, es claro que la posición lukacsiana era estalinista.

Dice Raddatz: "La admiración que Lukacs sentía, por lo menos al principio, por el déspota ilustrado Stalin, era inmensa. Igual que Hegel cuando vio pasar a Napoleón a caballo comentó que acababa de ver cabalgando al espíritu del mundo."⁹²

Lukacs vivió en Moscú de modo bastante solitario e incomunicado. La desconfianza de los miembros del partido y sus antecedentes poco ortodoxos, le cerraron las puertas y sólo le dejaron sobrevivir aunque no le permitieron vivir. De ahí que Raddatz sostenga que "ésta será la época del lenguaje servil pero también del contra-proyecto secreto".⁹³

En las memorias escritas por sus colegas, rara vez aparece Lukacs, y él mismo tampoco se refiere mucho a ese periodo. Hay sostiene que estuvo encarcelado y se le liberó poco después.⁹⁴ Fischer nunca

⁹¹ Lichteheim, *op. cit.*, p. 129.

⁹² Raddatz, *op. cit.*, pp. 77 y s.

⁹³ *Id.*, p. 82.

⁹⁴ Hay, J. *Nacido en 1900*, cit. en Raddatz, *op. cit.*, p. 84.

lo menciona en sus notas. Serge cuenta un encuentro con Lukacs en el que éste no le saludó porque aquél era de la oposición. Todos coinciden en señalar que se comportaba de un modo extraño y que sus argumentaciones resultaban de difícil comprensión por lo que era un esfuerzo inútil escucharle.⁹⁵ En resumen, fue una época en la que le resultó difícil mantener la cabeza fuera del agua.

El 17 de agosto de 1934 se reúne el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, donde Andrei Zhdanov presenta el documento oficial que implanta la doctrina del realismo socialista en la URSS y para todos los partidos comunistas del mundo. En adelante, según Zhdanov:

Los éxitos de la literatura soviética estarían condicionados por los éxitos de la construcción socialista... No hay ni ha habido jamás otra literatura que tome por base los temas de su producción, la vida de la clase obrera y del campesinado y su lucha por el socialismo... Bajo la dirección del partido, bajo la guía atenta y cotidiana del Comité Central, con el sostén y la ayuda incansables del camarada Stalin, la masa toda de los escritores soviéticos se ha juntado en torno del poder soviético y del partido.

La situación actual de la literatura burguesa es tal, que no puede ya crear grandes obras. La decadencia y la corrupción de la literatura burguesa dimanar de la decadencia y corrupción del régimen capitalista, se presentan como el rasgo característico, como la particularidad característica del estado de la cultura burguesa y de la literatura burguesa en el tiempo presente. Han pasado para siempre los tiempos en que la literatura burguesa, al reflejar las victorias de la sociedad burguesa sobre el feudalismo, podía crear las grandes obras que señalan el periodo del impulso inicial y la primera expansión del capitalismo. Actualmente lo que se observa es la degeneración general de sus temas y de sus talentos, de sus autores y de sus personajes.

Nuestro escritor soviético extrae los materiales de su creación artística, sus temas, sus imágenes, su lenguaje y su estilo, de la vida y la experiencia de los hombres del Dnieprostói y del Magnitogorsk. Nuestro escritor extrae sus materiales de la epopeya del Cheliuskin, de la experiencia de nuestros koljoses, de la actividad creadora que bulle en cada rincón de nuestro país. Aquí los héroes principales de las obras literarias son los constructores activos de la vida nueva: obreros y obreras, koljozianos y koljozianas, miembros del partido, administradores, ingenieros, jóvenes comunistas, pioneros... El entusiasmo y la pasión del heroísmo impregnan nuestra literatura... Ella es optimista... optimista en su esencia, porque es la literatura de la

⁹⁵ *Id.*, p. 110. Muchos años después, refiriéndose a su época en Moscú, Lukacs ironizaba: "¡Vaya si Kafka es realista comparado con lo que viví en Moscú!"

clase ascendente, del proletariado, de la única clase progresista, de vanguardia. La fuerza de nuestra literatura soviética reside en que sirve a la causa nueva, la causa de la construcción del socialismo.

El camarada Stalin ha llamado a nuestros escritores los ingenieros de almas; ¿qué significa esto?; ¿qué obligaciones les impone ese título? Esto quiere decir en primer término, conocer la vida a fin de poder representarla verídicamente en las obras de arte... no simplemente como realidad objetiva sino representar la realidad en su desarrollo revolucionario. Y también la verdad y el carácter histórico concreto de la representación artística deben aunarse a la tarea de la transformación ideológica y de la educación de los trabajadores en el espíritu del socialismo... La literatura soviética es tendenciosa porque no hay ni puede haber, en época de lucha de clases, literatura de clase, que no sea tendenciosa, que sea apolítica.

Ser ingeniero de almas quiere decir tener las plantas firmemente apoyadas en el suelo de la vida real. Y significa, a la vez, romper con el romanticismo a la antigua, con el romanticismo que representaba una vida inexistente y personajes inexistentes, que llevaba al lector a evadirse de las contradicciones y del dogal de la vida, lanzándolo a un mundo quimérico de utopía. A nuestra literatura, que tiene los pies plantados sobre sólidos cimientos materialistas, no puede serle ajeno el romanticismo, pero es un romanticismo de tipo nuevo: el romanticismo revolucionario. Decimos que el realismo socialista es el método fundamental de la literatura y de la crítica literaria soviéticas, pero esto supone que el romanticismo revolucionario debe integrar la creación literaria como una de sus partes constitutivas, porque toda la vida de nuestro partido, toda la vida de la clase obrera y su combate, consisten en unir el trabajo práctico más severo, más razonado, al heroísmo y a las perspectivas grandiosas... La literatura soviética debe saber representar a nuestros héroes, debe saber mirar hacia nuestros mañanas.

No se puede ser ingeniero de almas si no se conoce la técnica del arte literario... Desde este punto de vista, el dominio de la técnica y la asimilación crítica del patrimonio literario de todas las épocas constituyen la tarea sin cuyo cumplimiento no podréis llegar a ser ingenieros de almas... el proletariado es el heredero único de todo cuanto hay mejor en el tesoro de la literatura mundial. La burguesía ha despilfarrado el patrimonio literario, nuestro deber consiste en recogerlo, estudiarlo, y luego asimilarlo de manera crítica, utilizarlo en nuestra marcha hacia adelante.

Ser ingeniero de almas quiere decir luchar activamente por un lenguaje rico, por obras de calidad. Nuestra literatura no responde todavía a las necesidades de nuestra época. Sus debilidades reflejan el retraso de la conciencia respecto de la economía... Por eso un trabajo incansable sobre sí mismo y sobre su armamento ideológico en el espíritu del socialismo es condición indispensable sin la cual los

escritores soviéticos no serán capaces de reeducar la conciencia de sus lectores y hacerse, así, ingenieros de almas.

Organizad, pues, los trabajos de vuestro congreso y, en el futuro, el trabajo de la Unión de Escritores Soviéticos, de modo que la actividad creadora de los escritores responda a las victorias logradas por el socialismo. ¡Cread obras de perfecta maestría y elevado contenido ideológico y artístico! ¡Sed los organizadores más activos de la reeducación de la conciencia de las gentes en el espíritu del socialismo! ¡Situaos en las primeras filas de los combatientes por la sociedad socialista sin clases!”⁹⁶

Los trabajos de Lukacs durante su periodo en Moscú se adaptan a esas consignas aunque “la teoría literaria de Lukacs es superior a las teorías groseras de los agentes culturales de Stalin, pero no es de ninguna manera un desarrollo del marxismo”.⁹⁷

Su objetivo consistía en “elaborar una teoría de la estética que fuera para el nuevo mundo socialista de la Europa del Este lo que el idealismo alemán en general y Hegel en particular habían sido para el mundo burgués”.⁹⁸ Se trataba de tender un puente de unión entre lo mejor de la herencia burguesa y la nueva literatura socialista. Se trataba de ofrecer a los escritores del socialismo una imagen de la literatura y la filosofía del mundo occidental. De esta manera, Lukacs logró salvar parte de la civilización que se hundió en el 14 y reunirla con las exigencias políticas del momento.

En este periodo, Lukacs elabora la teoría del gran realismo, donde reúne los elementos que siempre había manejado en su teoría de la literatura: la totalidad, la forma y el contenido, la esencia y la apariencia, las mediaciones, etcétera, con los nuevos integrantes de la política cultural: la representación realista, el tipo, la función educativa del arte, el partidismo.

A la novela del siglo XIX tomada como prototipo, se le unen la teoría del reflejo, los trabajos sobre lingüística de Stalin, los debates contra el expresionismo (que Lukacs continuaba en la correspondencia con Anna Seghers),⁹⁹ y sobre todo, la lucha contra el fascismo. Precisamente una de las razones de ser de la obra de Lukacs en estos diez años de vida en Moscú, fue la de salvar a la literatura

⁹⁶ La cita es muy extensa, porque este documento fundamental marcó el inicio de una época crítica en la literatura y el arte. Todos los extractos del discurso están tomados de A. Zhdanov, “El Realismo Socialista”, en A. Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo*, ed. cit. t. II, pp. 235-240.

⁹⁷ Swingewood y Sonolet, “La Teoría de la Literatura de Lukacs”, en *L’homme et la société*, París, 1972, núm 26, p. 22.

⁹⁸ Lichteheim, *op. cit.*

⁹⁹ Para la correspondencia con Anna Seghers, cf. G. Lukacs, *Problemas del realismo*, México, FCE, 1966. Para los trabajos de lingüística de Stalin, cf. G. Lukacs, *Aportaciones a la historia de la estética*, ed. cit., pp. 489-506.

occidental, particularmente la alemana, de la interpretación fascista, uniendo esa interpretación a la lucha por el Frente Popular.¹⁰⁰

La novela histórica fue redactada en el invierno de 1936-1937 y se publicó por entregas en la revista *Literaturni Kritik*. En este texto, Lukacs "trata del historicismo en la literatura, cuya significación intelectual y estética para las letras de los siglos XIX y XX intentamos aclarar".¹⁰¹ Estudia las condiciones histórico-sociales del surgimiento de la novela histórica y analiza a sus representantes más sobresalientes, principalmente Walter Scott. Analiza también a la novela clásica y a la romántica, la crisis del realismo burgués y las transformaciones de la literatura después de 1848, la novela histórica del humanismo democrático y la literatura del periodo imperialista en Alemania. Sus concepciones sobre la literatura popular, la forma biográfica y las diferencias entre la novela histórica y el drama histórico se han vuelto clásicas.

En sus textos sobre literatura alemana, Lukacs recorre el camino que va desde Goethe y Schiller, hasta Hauptmann, Hölderlin, Kleist, Eichendorf, Heine, Keller, Buchner, Raabe, Fontane y sobre todo Thomas Mann. Para Lukacs el trasfondo de la literatura alemana siempre estuvo determinado por las condiciones desfavorables en las cuales los alemanes llegaron a fundar su nación, la lucha continua entre el progreso y la reacción, los problemas de la influencia de la Revolución Burguesa en Francia, las relaciones de la incipiente burguesía alemana con la cultura en general, y el atraso del capitalismo. Según Lukacs, la literatura estuvo menos ligada al proceso de formación nacional en Alemania que en otros países, y además no tiene continuidad.¹⁰²

Cuando la vida nacional se desarrolla felizmente, los grandes objetos políticos nacen orgánica y espontáneamente de ella, hasta sus problemas formales decisivos, los estéticamente fundamentales y sus posibilidades de solución artística se encuentran en el aire.¹⁰³

Pero también la filosofía tiene este sustrato. En su texto *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*, Lukacs intenta una

¹⁰⁰ Esta idea la sostiene Lukacs en todos los textos de crítica literaria de este periodo: *Goethe y su tiempo*, *Los realistas alemanes del siglo XIX*, *La novela histórica*. Cf. Arvon, *La estética marxista*, op. cit., p. 100.

¹⁰¹ Lukacs, G., prefacio de 1965 para la edición en español de *La novela histórica*, México, Era, 1966, p. 10.

¹⁰² Lukacs, *Goethe y su tiempo*, en *Obras completas*, México, Grijalbo, 1968, t. VI, p. 9; prólogo a *Los realistas alemanes del siglo XIX*, en *Obras completas*, México, Grijalbo, 1970, t. XI.

¹⁰³ Lukacs, *Goethe y su tiempo*, op. cit., p. 11.

nueva lectura del filósofo alemán para buscar la relación entre Marx y Hegel. De nuevo sostiene que los aspectos geniales de la filosofía clásica alemana se relacionan con los grandes sucesos mundiales de ese periodo, mientras que los aspectos débiles del método idealista se deben al retraso del país. En la obra de Hegel, particularmente en el periodo de Jena, Lukacs encuentra el reflejo de la Revolución Francesa y de las luchas de clase posteriores a ella, además de la Revolución Industrial Inglesa y sus repercusiones en Alemania, tratando de captar las relaciones entre la economía y la filosofía.

Según Lukacs: "Hegel se esfuerza en toda su obra por comprender las verdaderas fuerzas motrices de su época —el capitalismo—, y de penetrar en la dialéctica de su movimiento."¹⁰⁴ La grandeza de Hegel radica para Lukacs, en que desentrañó a la dialéctica como método de análisis y en el centro de ella colocó a la contradicción. Sólo que Hegel desarrolló su filosofía en el marco de un país atrasado, ocupado de los problemas de unificación y consolidación del Estado burgués, y por eso no pudo penetrar más allá del idealismo que encubre todo el genial sistema desarrollado por él.¹⁰⁵

En *El asalto a la razón*, Lukacs lleva su análisis hasta el otro extremo de la filosofía, es decir, aquella que no reconoce el descubrimiento de la dialéctica y por tanto es irracionalista: "La destrucción de la razón se configura como la negativa a reconocer la presencia de la razón en la historia y la intrínseca racionalidad dialéctica de todo momento del proceso histórico."¹⁰⁶

Analiza a los grandes pensadores del irracionalismo que, como Vischer y Nietzsche, elaboraron los fundamentos del fascismo, y llega a la conclusión de que:

El pueblo de Durero y de Thomas Munzer, de Goethe y de Carlos Marx, tiene tantas cosas grandes y contempla perspectivas tan grandiosas para su futuro, que no debe asustarse de ajustar implacablemente las cuentas de un ayer peligroso y de una herencia dañina y amenazadora.¹⁰⁷

En las *Aportaciones a la historia de la estética* continúa con sus análisis de los irracionalistas y, además, incluye análisis sobre los

¹⁰⁴ Lukacs, *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*, en *Obras completas*, México, Grijalbo, 1972, t. xiv.

¹⁰⁵ "El joven Hegel visto a través de la posición central de *Historia y conciencia de clase*", J. Gabayet entrevistado por la autora de este trabajo.

¹⁰⁶ Lukacs, G. *El asalto a la razón*, México, Grijalbo, 1972. Este es el único libro del que nunca se retractó de su apoyo a Stalin, como lo hizo respecto de todas sus demás obras, principalmente de las *Aportaciones a la historia de la estética*.

¹⁰⁷ Lukacs, *El asalto a la razón*, ed. cit., introducción, escrita en Budapest, 1952.

trabajos estéticos de Hegel, Marx, Chernichevsky, Mehring y Stalin.

Finalmente, en sus textos sobre literatura francesa, Lukacs analiza a Balzac, a Stendhal y a Zola. De ahí se extraen los planteamientos más precisos sobre el realismo, el tipo, el naturalismo, etc. También a los realistas rusos les dedica Lukacs varios trabajos, en los que analiza a Tolstoi, Dostoievsky y Gorki, vistos siempre como los que retrataron el fermento de la revolución, el rompimiento de una sociedad en apariencia idílica e inamovible, y como únicos continuadores del realismo que murió en Europa después de 1848.¹⁰⁸

7. SIGNIFICACIÓN ACTUAL DEL REALISMO CRÍTICO

En 1944 Lukacs vuelve a Hungría. Ingresa como miembro al Parlamento y a la Academia de Ciencias; imparte clases en la Universidad de Budapest y publica los libros sobre crítica literaria que había escrito en Moscú.¹⁰⁹ Además redacta *La literatura alemana moderna* y recopila sus trabajos sobre Thomas Mann. De este periodo data la polémica con Sartre, que constituye "un hito en la historia del existencialismo".¹¹⁰

En 1945 Lukacs escribió varios artículos críticos contra Sartre, De Beauvoir y Merleau-Ponty, donde definía al existencialismo como la ideología de la contrarrevolución y tachaba a Sartre de agente literario del imperialismo. Atacaba duramente la tesis de una tercera vía entre marxismo e idealismo que Sartre había planteado en su monumental obra *El ser y la nada*, y rechazaba todo el sistema de reflexión que se basaba en una "libertad" arbitraria y en un vacío de praxis: "Una acción que hace caso omiso de sus consecuencias es una no-acción."¹¹¹

También de esta época data la polémica con Jaspers, donde Lukacs defendía una alianza de los socialistas y la democracia contra el enemigo común que era el fascismo. Esta postura de Lukacs no es sorprendente. Tiene su explicación en el hecho de la invasión

¹⁰⁸ No ampliamos más sobre los temas tratados en estos textos porque es precisamente de lo que trata el siguiente capítulo del trabajo.

¹⁰⁹ La primera edición de estos textos se hace en Berlín Oriental en la editorial Aufbau-Verlag, que había sido fundada por Becher, compañero de Lukacs en la época de la FEPR.

¹¹⁰ Arvon, *Georg Lukacs*, ed. cit., p. 26.

¹¹¹ El texto *¿Existencialismo o marxismo?* publicado en Berlín en 1951, se refiere a la crisis de la filosofía burguesa, a los problemas de la filosofía actual, a la teoría darwinista del conocimiento y a la decadencia. Contiene además un apéndice sobre Heidegger. Cf. E. Uranga, "Cronología de la Bibliografía de Lukacs", en Lukacs, *Mi camino hacia Marx*, México, Federación editorial mexicana, 1971. En español, el libro se publicó con el título: *La crisis de la filosofía burguesa*, Buenos Aires, La Pléyade, 1970.

de la URSS por las tropas de Hitler, y la consiguiente alianza de Stalin con Churchill y Roosevelt para garantizar la seguridad del Estado Soviético, política que tuvo su precio para los soviéticos: el compromiso de no impulsar a los movimientos revolucionarios del mundo, a cambio de la garantía de los aliados de la expansión territorial rusa, de fronteras seguras y de un lugar entre las potencias del mundo.

La aceptación de las condiciones de paz llevó a su clímax la era del terror en el interior de la URSS y la disolución de la Tercera Internacional Comunista, con la manipulación hasta el aborto de las revoluciones en Francia, Italia y Grecia.

Pero una vez cumplida su parte en el juego, Stalin recibe su tajada de mundo. Europa del Este pasa a ser la frontera natural de la URSS, y entre esos países quedaba Hungría, que dejó de formar parte del mundo occidental, adquirió fronteras, gobierno y sistema económico impuestos y ajenos a su tradición y recibió la colectivización e industrialización forzadas, las purgas y el terror.¹¹²

Lukacs trabajó activamente para la nueva República Popular con el grupo de Raskosi que tomó el poder y gobernó con mano de hierro. En este periodo redacta su texto *Literatura y democracia*, donde analiza la situación de la cultura en su país y se refiere al largo camino que aún queda por recorrer para llegar a la cultura socialista.

Inmediatamente se desencadenan las acusaciones de desviacionismo de derecha, por boca de Rudas, director de la escuela superior del partido y de Revai, ex discípulo de Lukacs y ministro de Cultura. Los escritores de la Liga Húngara se suman a la condena durante el Primer Congreso de Escritores Húngaros en 1951. Lukacs se ve obligado a redactar otra autocrítica y a retirarse de la escena política una vez más.

Los triunfadores de la Segunda Guerra Mundial fueron los norteamericanos. Su posición de fuerza les permitía objetar el mapa mundial que ellos mismos habían impuesto. La situación interna en los Estados Unidos, con las actividades de los inmigrantes europeos, líderes obreros, anarquistas y comunistas que se dedicaron a organizar sindicatos y células, y la política exterior de ayuda para la reconstrucción de los países de Europa occidental y Japón, desataron la "cacería de brujas" macartista y provocaron el inicio de la guerra fría. Los soviéticos, colocados a la defensiva y ansiosos de demostrar su cumplimiento de las promesas de paz, inician las grandes purgas contra los miembros comunistas más radicales dentro de

¹¹² Cf., las obras citadas de Mc Cartney y de Claudin.

la URSS y de las democracias populares. Stalin organiza la Kominform, oficina encargada de imponer la línea general del Kremlin a los partidos comunistas.

En 1954 muere Stalin dejando un vacío de poder. En Hungría cae el gobierno de Rakosi. Los intelectuales y estudiantes se reúnen a debatir los principios de la desestalinización que se dejaba sentir desde la URSS. Lukacs trabaja con el Círculo Petöfi, donde se reúnen artistas y científicos, y con el grupo de Nagy y Losocsy.¹¹³ Manda imprimir de nuevo sus *Tesis de Blum* y las somete a discusión en la Academia Política del Partido de los Obreros Húngaros y en el Instituto de Historia del Partido.

El Partido Comunista Húngaro acepta parte de las tesis y Lukacs rechaza parte de sus viejas autocríticas. Vuelve al Comité Central y a la participación política. En junio de 1956 pronuncia ante la juventud estudiantil su discurso "La lucha del progreso y de la reacción en la civilización actual", donde incita a los jóvenes a participar en el cambio que se dejaba sentir. Pero Krushev decide el sacrificio de Hungría en función de Yugoslavia. El efímero gobierno liberalizador de Nagy había despertado ánimos que el gobierno de mano dura impuesto por los soviéticos, con Gero a la cabeza, no pudo reprimir. En octubre del 56 los estudiantes de Budapest salen a la calle con demandas de liberalización y reciben fuerte apoyo popular. La fuerza inusitada de la represión gubernamental convierte al levantamiento en una revolución.

Una coalición encabezada por Nagy toma el poder y Lukacs es nombrado ministro de Instrucción Popular. Pero los soviéticos no esperan y apoyados en el acuerdo de Yalta, entran en Hungría ante la indiferencia del mundo occidental y reprimen con un baño de sangre el movimiento popular, para colocar a la cabeza del gobierno a Janos Kadar, con la misión de "defender al país de la contrarrevolución fascista".¹¹⁴ Nagy es asesinado y Lukacs sale deportado a Rumania.

Desde 1955 Lukacs había empezado a redactar su libro *Significación actual del realismo crítico*, que terminó después del XX Congreso del PCUS y que no publicó sino hasta 1963, en italiano. En este texto el pensador húngaro resume sus posiciones respecto de la literatura occidental y con gran ardor polémico se retracta de su ortodoxia estalinista: "Es justo admitir que un autor marxista en los tiempos transcurridos, más de una vez se vio en la necesidad

¹¹³ El Círculo Petöfi es considerado como "el preludio de la Revolución" húngara de 1956.

¹¹⁴ Mc Cartney, *op. cit.*

de aceptar compromisos para poder publicar las propias obras y ejercer una influencia.”¹¹⁵

El hilo conductor de esta obra es la hostilidad —doctrinaria aún— contra toda forma de modernismo, entendiéndolo por esto desde la sicología de Freud y la música atonal, hasta la obra literaria de Joyce, Proust y Kafka. Lukacs acusa a los escritores modernos de burgueses, decadentes y alienados y critica a la vanguardia no sólo por destruir las formas literarias tradicionales, sino por llevar a la muerte a la literatura como tal.¹¹⁶

8. LA ESTÉTICA

En 1957 Lukacs vuelve una vez más a Hungría. Desposeído de todo cargo y expulsado del partido (no se le volvió a admitir sino hasta 1969), se consagra a sus trabajos de ética y estética, revisa su vida, sus concepciones, inicia su propio “deshielo” (siguiendo el que iniciara Kruschew en la URSS), y rompe la férrea malla ideológica en que lo había envuelto el estalinismo, colocándose como bandera de una oposición intelectual para los jóvenes.

A pesar de los nuevos ataques de que es objeto por parte de Wirth, de Szigetti y de Fogarassi —principal ideólogo del partido—, que le acusan de desviaciones derechistas, Lukacs sigue adelante con su trabajo. Su fama ha trascendido la órbita soviética y los reconocimientos de todo el mundo lo hacen invulnerable a las acusaciones. Además, es viejo y sus posibilidades de participación política son limitadas. Escribe los famosos prólogos a sus textos, en los que “consume su ajuste de cuentas con el estalinismo” y hace un resumen de su vida política y teórica.¹¹⁷

La última fase de la vida de Lukacs está impregnada por un sentimiento de haber tenido siempre razón. Concede entrevistas, es objeto de homenajes, revisa traducciones y comienza la edición de sus *Obras completas*. Recibe doctorados *honoris causa* y en 1970 el premio Goethe. Una de las entrevistas más importantes de este periodo, es la que concede a Holz, Kofler y Abendroth cuando cumple ochenta años de edad. En ella se refiere a su *Ontología*, la última obra que prepara, y además al cine, a la moda, a los nuevos

¹¹⁵ Bedeschi, *op. cit.*, p. 165.

¹¹⁶ Lukacs, G. *Significación actual del realismo crítico*, México, Era, 1971. ...

¹¹⁷ Un documento excepcional es el prólogo de 1968 a *Historia y conciencia de clase*.

escritores, al ocio, a la sociedad industrial, a la ideología y a sus concepciones y prejuicios. El viejo Lukacs combate todo academicismo con sus esquemas academicistas.¹¹⁸

Durante todos estos años y hasta su muerte, Lukacs trabaja en su obra *summa*: la *Estética*, cuya primera parte se publicó en 1963: *La peculiaridad de lo estético* (4 vols.). Analiza la estética hegeliana con un vocabulario inspirado en Weimar y salpicado de citas de Marx, Lenin y Goethe. Interpreta el proceso creador en términos del reflejo, entendido como una relación entre el hombre y su medio, y como categoría lógica aplicable a la estética con la cual se pueden desarrollar los aspectos de la belleza, la mimesis, etcétera. Lukacs resume la tradición del idealismo alemán, y se remonta hasta Aristóteles. Según Lichteheim este trabajo es

un *corpus* de escritos que pueden ser asumidos como una versión hegelianizada del marxismo... desplazando el énfasis del papel autoactivante de la conciencia al despliegue de un proceso profundamente enraizado en la dialéctica de las fuerzas materiales productivas y de las relaciones sociales.¹¹⁹

Lukacs puede resumir en su *Estética* las cuestiones que siempre le habían preocupado: la esencia y la apariencia, la particularidad, el sujeto y el objeto, etcétera. Habla de mimesis y catarsis —en lugar de estructura y superestructura—, mantiene las diferencias entre ciencia y arte, aplica la teoría del reflejo a todas las artes: arquitectura, música y poesía, y trata de hacer compatibles a la tradición aristotélica y al realismo socialista.

En 1971 muere Lukacs en su casa de Budapest, cuando se encontraba trabajando en la *Ontología del ser social*, obra profundamente filosófica, donde plantea la necesidad de una ciencia unificadora de todas las ciencias, que no divida la realidad en sectores sino que la relacione con las formas del ser.¹²⁰

Dice Demetz:

su marxismo relevado al fin de sus obligaciones oficiales, ha venido a descansar en un persuasivo sincretismo de ideas, que acentúa los elementos unificadores de la tradición intelectual antes que sus con-

¹¹⁸ Holz, *et al.*, *op. cit.*, Cf. M. J. Liehm, "Realismo, ¿Experiencia Socialista o Naturalismo Burocrático?", entrevista con G. L. Checoslovaquia, 1963, en Adorno *et al.*, *Polémica sobre el realismo*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1972, pp. 9-37.

¹¹⁹ Lichteheim, *ed. cit.*, pp. 196 y s.

¹²⁰ Cf., la primera entrevista con Holz en el texto ya citado.

tradiciones y tiende a pasar por alto a Hegel y a Marx en una inesperada alianza con Aristóteles.¹²¹

Los húngaros entierran a Lukacs con honores de "héroe del pueblo". Sus libros empiezan a traducirse y a circular por todo el mundo. Su influencia se extiende entre los marxistas y sus concepciones de teoría de la literatura se convierten en un punto de referencia obligado para cualquiera que trabaje en este campo.

En 1965 aparece el libro del filósofo polaco Adam Schiff: *El marxismo y el individuo humano*, donde plantea la necesidad de una mayor libertad para los intelectuales y rehabilita, para el mundo de Europa del Este, la figura de Lukacs. Schiff: "Agradece a Lukacs el haber restablecido la unidad fundamental del pensamiento de Marx, consiguiendo... un humanismo acorde con las ideas del joven Marx."¹²²

¹²¹ Demetz, *op. cit.*, p. 291.

¹²² Arvon, *Georg Lukacs*, ed. cit., p. 30. En el número 26 de la revista *L'homme et la société*, París, 1972, Schiff hace un interesante análisis de *Historia y conciencia de clase*.

CAPÍTULO II

LUKACS: ELEMENTOS PARA UNA TEORÍA DE LA LITERATURA

I. LAS CATEGORÍAS

a) *La totalidad*

La categoría de la totalidad es uno de los elementos centrales de la obra lukacsiana. Aparece desde sus primeros textos y va desarrollándose a lo largo de todo su trabajo con algunas modificaciones.

En *Teoría de la novela*, Lukacs aparece con la melancolía del pensador, que ve al hombre moderno arrojado fatalmente a la alienación y a la fragmentación entre lo interno y lo externo, entre el sujeto y el objeto, el intelecto y la vida, la esencia y la apariencia, la forma y el contenido, el arte y la ciencia.¹

Siguiendo un riguroso esquema hegeliano, Lukacs concibe el mundo griego como el total, de la profundidad y la armonía, un mundo cerrado que se rompe con la irrupción del proceso histórico, donde ya se pierde la unidad original. Los siguientes párrafos expresan esta idea:

El cielo estrellado de Kant ya no brilla en la sombría noche del puro conocimiento; no aclara ya el sendero a ningún viajero solitario y en el nuevo mundo, ser hombre es estar solo. La luz interior ya no proporciona sino el próximo paso, la evidencia o la falsa apariencia de la seguridad. Desde dentro, ninguna luz resplandece ya sobre el mun-

¹ Ludz, P. "Marxismo y literatura". Introducción Crítica a la Obra de Georg Lukacs", en G. Lukacs, *Sociología de la literatura*, edición original preparada por P. Ludz, Madrid, Península, 1967, p. 35.

do de los acontecimientos y sobre su laberinto privado de toda alma... la unidad natural de las esferas metafísicas se ha roto para siempre... y una vez rota, no hay lugar ya para ninguna totalidad espontánea del ser.²

Nuestro mundo se ha hecho infinitamente más grande y en cada rincón más rico en dones y peligros que el mundo griego, pero esta riqueza suprime el sentido portador y positivo de la vida: la totalidad. Porque la totalidad como principio formativo de todo suceso individual, significa que algo cerrado puede estar completado; completado porque en él sucede todo, nada está excluido y nada indica un exterior superior; completado porque en él todo madura hacia la perfección propia y alcanzándose se somete a la unión. La totalidad del ser sólo es posible donde ya todo es homogéneo antes de ser abarcado por las formas; donde las formas no constituyen obligación, sino únicamente la conciencia, la aparición de todo aquello que había estado latente como anhelo oscuro en el interior del objeto a formar; donde el saber es virtud y la virtud la suerte, donde la belleza deja entrever el sentido del mundo.³

Si aquí la totalidad aparecía como un principio en cierto modo abstracto y a la vez regulativo, en *Historia y conciencia de clase* ya se afirma como la verdadera categoría de la realidad, como un proceso sociohistórico cuya tarea es la unificación del objeto y el sujeto. En *Historia y conciencia de clase*, la categoría de la totalidad toma un lugar central, pero a diferencia de los textos anteriores, deja de ser un principio abstracto y filosófico para convertirse en una situación concreta de la realidad social que establece una relación entre la universalidad en el nivel epistemológico y la pertenencia de clase del pensador individual.

La idea lukacsiana de la totalidad, en *Historia y conciencia de clase*, se refiere a la suma de elementos necesaria para recuperar la unidad postulada por Hegel y al mismo tiempo se constituye en un principio de organización que permite a un autor seleccionar entre lo esencial y lo innecesario del material que utiliza. En este sentido, aparece "a la vez como el pleno cumplimiento de la vida y como la característica esencial del arte".⁴

Pero también la totalidad sirve para tratar de comprender el carácter histórico y cambiante de la sociedad burguesa. Así es que adquiere la cualidad de ser totalidad concreta y se determina como un principio metodológico que permite entender las fuerzas que

² Lukacs, P. *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1974, p. 34 y s.

³ *Id.*, p. 80.

⁴ Pascal, R. "Georg Lukacs: el concepto de totalidad" en Parkinson (ed.), *Lukacs, el hombre, su obra, sus ideas*, Barcelona, Grijalbo, 1973, p. 177.

mueven a la historia, pasando del abstracto “espíritu del pueblo” a las clases sociales y a la conciencia de clase.⁵ Dice Lukacs:

no es el predominio de los motivos económicos en la historia lo que distingue de manera decisiva al marxismo de la ciencia burguesa, sino el punto de vista de la totalidad. El predominio universal y determinante del todo sobre las partes, constituye la esencia misma del método que Marx tomó de Hegel y transformó hasta convertirlo en el fundamento original de una ciencia completamente nueva. El predominio de la categoría de la totalidad es el principio revolucionario de la ciencia.⁶

A partir de las críticas de que será objeto por *Historia y conciencia de clase*, Lukacs da a la totalidad un sentido de “relaciones sociales”, siempre a partir de la realidad política y social de la sociedad burguesa, compuesta por la esencia y la apariencia —es decir, por los fenómenos superficiales y las fuerzas impulsoras—, así como por las contradicciones internas que generan el cambio. La totalidad es “el grado de evolución histórica cuyo conjunto es imposible representar sin el fundamento que la rodea y el marco de las cosas que constituyen el objeto de su actividad”.⁷ De cualquier manera, se conserva el elemento original, según el cual la totalidad en nuestro mundo está mutilada, divide al hombre en público y privado, y en suma, ha dejado de existir y sólo será recuperable en la sociedad comunista, donde sujeto y objeto dejen de aparecer como entidades separadas: “Al final de la historia se volverá a realizar la unidad, la armonía humana cuya imagen fijó la civilización griega.”⁸

En la *Estética*, la totalidad se convierte en una cualidad del sujeto (sea el creador o el receptor), que sirve para “intensificar la subjetividad” y “poner el alma en movimiento”.⁹ Adquiere un sentido aristotélico del todo completo y orgánico: “El hombre se hace

⁵ En *Historia y conciencia de clase* se reúne por primera vez la crítica hegeliana del intelecto con el análisis de la cosificación o fetichización desarrollado por Marx. Precisamente uno de los aspectos más importantes de este texto es la recuperación de los conceptos hegelianos de reificación, alienación, cosificación. Cf. G. Bedeschi, *Introducción a Lukacs*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, p. 46.

⁶ Lukacs, *Historia y conciencia de clase*, ed. cit., p. 45; citado por G. Bedeschi, ed. cit., p. 47.

⁷ Lukacs, G. *La novela histórica*, citado en Arvon, H. *Georg Lukacs*, Barcelona Fontanella, 1968, p. 56.

⁸ Lukacs, *Historia y conciencia de clase*, cf. M. Zeraffa, “La Nostalgia de la Totalidad: Georg Lukacs y Claude Lévy-Strauss”, en *Novela y sociedad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1973, p. 103.

⁹ Esta frase la toma Lukacs de Klopstok. Cf. Pascal, ed. cit., p. 174.

a sí mismo mediante su compromiso con el mundo exterior, y se hace un todo solamente a través de la creación de la totalidad objetiva del arte: las dos son totalidades simultáneas y se condicionan mutuamente.”¹⁰

b) *Las mediaciones*

Pero la totalidad “existe en y a través de las múltiples mediaciones por las cuales se vinculan las totalidades parciales en un complejo general cambiante”. Las mediaciones son objetivas, existen en la realidad y “la conexión de los objetos en el mundo descansa sobre ellas”.¹¹

La categoría de la mediación es la palanca metódica de la superación de la inmediatez de lo empírico. No es nada que se introduzca desde fuera, subjetivamente, entre los objetos, ni es un juicio de valor o un deber que se contraponga a su ser correspondiente, sino que es la manifestación de la estructura cósmica y propia de los objetos mismos.¹²

En *Teoría de la novela* aparecía ya la idea de la mediación, aunque sin concretarse teóricamente. Las categorías que dominan en ese texto (alma y formas, valor y realidad, puro constreñimiento de la voluntad pura, etcétera) pertenecen a la metafísica y a lo abstracto, y por lo tanto le impidieron a Lukacs resolver los complejos problemas conceptuales implicados en la relación dialéctica entre mediación y totalidad.¹³ Es por ello que encontró necesario replantearse la dualidad sostenida por la filosofía clásica alemana entre objeto y sujeto. En adelante, abandonó las premisas —no los problemas de este sistema—, y sostuvo que la relación entre ambos es

¹⁰ Lukacs, *Estética*, II, en *Obras completas*, México, Grijalbo, 1968, p. 19; cf. Pascal, ed. cit.

¹¹ Lukacs, *id.*; véase también G. H. R. Parkinson, “Lukacs: sobre la categoría central de la Estética”, en Parkinson (ed.), ed. cit., p. 148.

¹² Lukacs, prólogo a la edición en español de *Historia y conciencia de clase*, en *Obras completas*, t. III, México, Grijalbo, 1969, p. xxvii. Cf. Lukacs, *Las tareas de la filosofía marxista en la nueva democracia*, conferencia dictada en el Congreso de Filósofos Marxistas en Milán (20/XII/47), publicada en Budapest, 1948; cf. I. Meszaros, “El concepto de dialéctica en Lukacs” en Parkinson (ed.), ed. cit., p. 80.

¹³ Meszaros, discípulo de Lukacs, sostiene que la primera prueba del sistema inmediatez-mediaciones-totalidad para Lukacs, fue la crisis de la posguerra “y su sistema no la resistió sin convertirse en metafísica”. Este autor sostiene que por esa razón Lukacs rechazó gran parte del manuscrito original de *Teoría de la novela*, de manera que sólo conocemos una parte de ese “monstruo de seis patas”. Cf. Meszaros, *ibid.*

de identidad y de interacción por mediación de la actividad práctico-crítica. La *praxis* recupera entonces su sentido filosófico: como vínculo crucial de todos los fenómenos humanos, como la capacidad del sujeto de tomar conciencia de la situación histórica en que vive, y como relación entre sujeto y objeto.¹⁴

c) *La dialéctica*¹⁵

Con el elemento *praxis*, Lukacs convierte a la dialéctica en la categoría fundamental del proceso histórico y al mismo tiempo en un instrumento metodológico. Con todo, aún conserva el planteamiento de alternativa entre esencia y apariencia, ser y pensamiento, forma y contenido, razón e irracionalidad.

En *Historia y conciencia de clase*, Lukacs establece, por primera vez en la historia del marxismo, una diferenciación entre el pensamiento de Marx y el de Engels, y critica el concepto de dialéctica de la naturaleza de este último. Ya desde sus textos anteriores Lukacs había planteado una oposición entre las ciencias de la naturaleza y las ciencias del espíritu: "En la ciencia lo que impresiona son los contenidos, mientras que en el arte son las formas; la obra científica es finita, mientras que la artística es infinita, una es abierta y la otra cerrada, una es un fin y la otra un medio."¹⁶ Pero ahora plantea también una diferenciación en el método para estudiarlas: las ciencias del mundo de la naturaleza tienen una "supuesta objetividad" que se imprime a los "hechos científicos" pero ello no es más que el resultado del modo de producción del capitalismo, de la división del trabajo y de la enajenación. En cambio, el método dialéctico intenta penetrar más allá de la superficie de datos estadís-

¹⁴ Véase el "ajuste de cuentas" de Lukacs con la filosofía hegeliana en el capítulo "Cosificación y conciencia del proletariado", en *Historia y conciencia de clase*, y en el capítulo sobre Hegel en *Aportaciones a la historia de la estética*, del que se hace un resumen en el primer capítulo de este libro.

¹⁵ Los problemas de la dialéctica ocupan un lugar central en el pensamiento de Lukacs, *Historia y conciencia de clase* lleva como subtítulo: "Estudios de dialéctica marxista", y es, según palabras del autor: "Una reflexión sobre el método marxista y un intento por recuperar lo que constituye el 'nervio vital' de ese método: la dialéctica." En *El joven Hegel*, Lukacs se ocupa, dieciséis años después del texto anterior, de las relaciones entre dialéctica y economía. Entre ambos trabajos, se sitúa *Moisés Hess y los problemas de la dialéctica idealista*. En *El asalto a la razón*, Lukacs contrasta el irracionalismo con la racionalidad dialéctica y en la *Estética* analiza una categoría central de la misma. Finalmente en la *Ontología*, intenta encontrar una dialéctica marxista, sistemática y totalizadora. Además, en todos sus trabajos, encontramos referencias continuas a ese problema.

¹⁶ Lukacs, *El alma y las formas*, citado por Bedeschi, ed. cit., p. 17.

ticos y entidades separadas (derecho, economía, religión) para llegar a la totalidad y a las contradicciones que forman su esencia.

d) *La ontología*

Esta concepción de la dialéctica se modifica en la obra final. En la *Estética* ya se extiende fuera del ámbito social hasta englobar a la naturaleza inorgánica y al ser en su totalidad. En este sentido se convierte en una ontología, es decir, en una ciencia única de la historia que se sobrepone a las ciencias particulares a modo de ciencia básica y que abarca desde la astronomía hasta la sociología como entidad organizadora y con una función mediadora entre ellas. "Para la ontología la relación entre las diferentes formas del ser y los diversos procesos parciales es el hecho primario. Las ciencias por el contrario separan un sector del resto y perdiendo las relaciones con el todo deforman al mismo sector cuyo conocimiento quieren desarrollar."¹⁷

Esto significa que cuando intento comprender los fenómenos en un sentido genérico, el camino ontológico se torna ineludible pues de lo que se trata es de seleccionar dentro de las innumerables casualidades que acompañan a la génesis de todo fenómeno, los momentos típicos y necesarios para el proceso mismo.¹⁸

e) *La teoría del reflejo*

La diferenciación que establece Lukacs entre el método científico y el método dialéctico, parte de su concepción de que la conciencia refleja la realidad que existe fuera de ella, según lo cual se plantea que el pensamiento se desprende de los objetos y el juicio se esfuerza por corresponder a las cosas. "El concepto se traduce al lenguaje de las imágenes como espejo de la vida, como centro del que fluye todo el proceso."¹⁹ El punto de partida de la teoría lukacsiana del arte y la literatura, se encuentra en la tesis de que la realidad objetiva es una sola, en cuanto a sus contenidos y a las cate-

¹⁷ Macciò, M. "Las posiciones teóricas y políticas del último Lukacs" en Piana et al., *El joven Lukacs*, Córdoba, Cuadernos de Pasado y Presente, 1970, p. 48.

¹⁸ Lukacs, "El ser y la conciencia", entrevista con Holz, en Holz, Kofler, Abendroth, *Conversaciones con Lukacs*, recopilación de Th. Pinkus, Madrid, Alianza, 1971, p. 19.

¹⁹ Posada, F. *Lukacs, Brecht y la situación actual del realismo socialista*, Buenos Aires, Galerna, 1969, p. 20.

gorías que la constituyen,²⁰ pero que los hombres disponen de dos maneras para aprehenderla: en tanto que reflejo científico se obtiene una imagen conceptual de la realidad, mientras que el reflejo artístico la representa penetrándola gracias a la imaginación,²¹ es decir, que el objeto estético tiene el carácter de intuición sensible. “En el reflejo estético el fin que se debe alcanzar no es el de comprender conceptualmente las leyes sino representar por imágenes sensibles un particular.”²² El reflejo científico es, para Lukacs, aquel que separa al hombre y a la realidad, “los desantropomorfiza”, mientras que el reflejo estético, los acerca, “los antropomorfiza”.²³ En este sentido, “el arte aparece más cercano a la vida que la ciencia”.²⁴

f) *La esencia y la apariencia*

El estatuto de privilegio que Lukacs concede al reflejo estético se debe a que sólo él “comprende y reproduce con sus medios específicos la totalidad de la realidad en su riqueza desplegada de contenido y forma”.²⁵ La obra de arte tiene una unidad que no tiene la realidad:²⁶ “ella refleja en conexión justa y justamente proporcionada, todas las determinaciones objetivas y esenciales que delimitan la porción de vida por ella plasmada”.²⁷

El arte es un producto del hombre porque está constituido por trabajo y por libertad y al mismo tiempo le sirve para informarse sobre sí mismo mediante el reflejo de su mundo exterior y de su entorno, y en este sentido, le ayuda a llegar a la autoconciencia. El arte es pues, un principio ordenador de la vida: organiza lo que en el mundo está desorganizado, sirve de conciencia, educa, refleja la realidad y resuelve la totalidad de un mundo fragmentado y alienado: “El hombre llega a ser realmente él mismo cuando crea un

²⁰ Lukacs, G. *Prolegómenos a una estética marxista*, en *Obras completas*, Barcelona, Grijalbo, 1969, t. xix.

²¹ Arvon, *Georg Lukacs*, ed. cit., p. 123.

²² Lukacs, *Prolegómenos a una estética marxista*, op. cit., p. 187; cf. Bedeschi, op. cit., pp. 118 y s.

²³ Lichteheim, G. *Lukacs*, Barcelona, Grijalbo, 1973. Cf. el libro citado de Arvon.

²⁴ Esta idea es de Hegel. Como vimos en el capítulo anterior, Wittfogel la plantea en sus artículos en *Die Linkskurve*. Lukacs, *Prolegómenos a una estética marxista*, op. cit., p. 195; citado por Bedeschi, op. cit., p. 27.

²⁵ Bedeschi, op. cit., p. 94.

²⁶ Dice Raddatz: “Para Lukacs existe una realidad unitaria cuyo trasunto mimético sería el arte”. F. Raddatz, *Georg Lukacs*, Madrid, Alianza, 1975, p. 102.

²⁷ Lukacs, *Prolegómenos a una estética marxista*, op. cit., p. 226; cit. Bedeschi, op. cit., p. 99.

mundo a partir del mundo reflejado por él y se lo apropia";²⁸ "el arte implica un conocimiento de sí que es un conocimiento del mundo en un movimiento circular, y toda obra de arte hace vivo el 'aquí y ahora' históricos del momento reflejado".²⁹ Pero el arte no puede proponerse reflejar la totalidad extensiva de la vida sino que la reproduce con un proceso de aproximación siempre creciente. El arte no se puede aferrar a la inmediatez sensible sino a la particularidad y es por eso que es una totalidad intensiva.³⁰ Esta idea de la totalidad intensiva se refiere a aquellas determinaciones que revisten importancia decisiva —objetivamente— para la porción de vida que se plasma y que constituyen su esencia y su movimiento, su cualidad específica y su posición en el conjunto del proceso de la vida.³¹ El objetivo de la obra de arte consiste en representar y dar vida a la "astucia", riqueza e inagotabilidad de la vida (de que hablaba Lenin), y al mismo tiempo permitir que "se manifiesten las leyes que anulan o modifican las abstracciones anteriores".³²

Esta totalidad que es capaz de recrear el arte, sólo es posible porque en una obra la esencia se resuelve completamente en el fenómeno y no puede asumir ninguna forma autónoma separada de él:

Las determinaciones esenciales del mundo que representa una obra de arte literaria, se resuelven en una sucesión y en una unidad inseparable de esencia y fenómeno, unidad que existe inmediatamente y desde el comienzo, y que gracias a una concretización creciente hace cada vez más íntima y evidente esa unidad.³³

En el arte,

²⁸ Lukacs, "La peculiaridad de lo estético" en Raddatz, *op. cit.*, p. 102. En sus primeras obras, Lukacs establecía una distinción entre los dominios ético y estético: "La ética es una condición previa y formal del proceso creador, debido a que su profundidad permite acceder hasta la esencia... alcanzar la totalidad... el equilibrio de elementos." Lukacs, *Teoría de la novela*, ed. cit., p. 66. Después abandona esa distinción que resulta contraria a la idea marxista de supeditar el arte a la práctica social; pero en la *Estética* aparece de nuevo. Esa separación inicial le sirve para tratar de llegar "al verdadero reconocimiento del valor determinante y trascendente" que él descubre en la inmanencia perfecta de la obra de arte. Cf. Arvon, *Georg Lukacs*, ed. cit., p. 13.

²⁹ Lukacs, *Estética*, I, *op. cit.*; Parkinson, "La categoría central de la estética", *op. cit.*, p. 139. Para la especificidad de la obra de arte, véase "Las relaciones entre el sujeto y el objeto en la estética" en *Logos*, n° VII, 1917-1918.

³⁰ Lukacs, *Prolegómenos a una estética marxista*, *op. cit.*, p. 226; cit. Bedeschi, *op. cit.*, p. 99. Cf. Lukacs, G. "Arte y verdad objetiva", en *Problemas del realismo*, México, FCE, 1966.

³¹ Sánchez Vázquez, A. *Las ideas estéticas de Marx*, México, Era, 1972, p. 98.

³² *Id.*, p. 100.

³³ Lukacs, *Problemas del realismo*, ed. cit.; cf. Arvon, *Georg Lukacs*, ed. cit., p. 121.

la esencia está constituida y oculta en el fenómeno —como en la realidad— y al mismo tiempo penetra todas las formas fenoménicas, de modo tal que está en todas sus manifestaciones —lo cual no sucede en la realidad misma—, y revela inmediata y claramente su esencia.³⁴

g) *La particularidad*³⁵

Pero la verdadera originalidad artística implica que se capta la esencia de acuerdo con el carácter y los medios específicos del reflejo estético, pero no simplemente describiendo leyes generales sino representando destinos particulares de hombres particulares. La especificidad del arte consiste en el hecho de que logra dar evidencia inmediata a la esencia sin darle una figura propia en la conciencia, separada de la forma fenoménica. Esto “modifica decisivamente el proceso subjetivo y provoca cambios cualitativos en la imagen reflejada del mundo”.³⁶

La posibilidad de este fenómeno radica en que lo particular que es “un campo de mediaciones”³⁷ aparece en el reflejo científico como mediación y en el reflejo artístico se convierte en el punto central organizador,³⁸ adquiriendo de esta manera un carácter de objetividad “como forma más general del reflejo”.³⁹

Puesto que la obra de arte no evoca ni refleja individuos aislados ni leyes universales, sino que contiene a ambos elementos, es necesaria la categoría especial de la particularidad. Hay un movimiento continuo, un proceso por el cual las categorías se resuelven y pasan una a otra: tanto la singularidad como la universalidad aparecen siempre superadas en la particularidad:

En el reflejo estético, el término medio se convierte literalmente en el punto medio, donde se concentran los movimientos, y hay un mo-

³⁴ Lukacs, *Prolegómenos a una estética marxista*, op. cit., p. 196; cf. Bedeschi, op. cit., p. 98.

³⁵ Hay diferencias en la traducción de los términos alemanes *Besonderheit*, *Allgemeinheit*, *Einselheit*. Aquí utilizaremos “particularidad”, “universalidad”, “singularidad”, aunque hay quienes emplean “especialidad”, “generalidad”, “individualidad” y otros.

³⁶ Bedeschi, op. cit., p. 94.

³⁷ Lukacs, *Estética*, II, op. cit., p. 205; cit. en Parkinson, “La categoría central de la estética”, op. cit., p. 147. Recuérdese que las mediaciones son reales y de ahí que la particularidad no es un puro producto de la conciencia sino un reflejo de la realidad.

³⁸ Lukacs, *Prolegómenos a una estética marxista*, op. cit., p. 156.

³⁹ Lukacs, *Estética*, cit. en Parkinson, “Sobre la categoría central de la estética”, op. cit., p. 151.

vimiento de la particularidad a la universalidad (y viceversa), como también de la particularidad hacia la singularidad (y viceversa) y en ambos casos el movimiento hacia la particularidad es concluyente.⁴⁰

En este sentido, para la estética el exacto cumplimiento de la ley es signo de carencia de valor artístico de una obra —al contrario de la ciencia—, de manera que no es cuestión de simple “subsunción” de lo particular bajo lo universal.⁴¹

2. LA LITERATURA

a) *El realismo*

La categoría más importante de la teoría lukacsiana de la literatura es el realismo.

El realismo aparece como la única forma de captar la realidad con todos los determinantes que configuran una totalidad y que se estructuran en la unión dialéctica entre esencia y fenómeno, razón por la que permite comprender no sólo cómo ocurren los acontecimientos, sino también por qué ocurren. “La gran literatura realista retrata los problemas excavando en todas las regiones del pensamiento y el sentimiento humanos.”⁴² “El realismo no es un estilo entre muchos otros sino que está en la base de toda literatura.”⁴³ “Los estilos sólo pueden surgir dentro del realismo o en relación a él, aunque esa relación sea de hostilidad.”⁴⁴

Todo esto le es posible al realismo, según Lukacs, por las siguientes razones:

⁴⁰ Lukacs, *Prolegómenos a una estética marxista*, op. cit., p. 146, cit. por Bedeschi.

⁴¹ La categoría de la particularidad le permite a Lukacs justificar la pluralidad de las artes, los géneros y los estilos, según la relación que éstos tengan con los extremos de lo universal y de lo particular. Por ejemplo: “El drama concibe a sus personajes y situaciones de un modo más universal que la épica; los rasgos particulares aparecen de una forma mucho menos detallada. En general, pues, el drama tiende a estar más cerca de la universalidad y la épica más cerca de la particularidad. Una distinción similar hay entre la novela clásica y la moderna, la primera de las cuales se parece al drama en su tendencia a concentrarse en una mayor universalidad. Incluso dentro de la esfera del drama hay divergencias; por ejemplo, Racine está más cerca de la universalidad que Shakespeare, mientras que el moderno teatro burgués está más próximo a la particularidad.” Cf. Lukacs, *Estética*, II, cit. en Parkinson “La categoría central de la estética”, op. cit., p. 154.

⁴² Lukacs, G. *Ensayos sobre el realismo*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1965, p. 300.

⁴³ Lukacs, *Estética*, I, op. cit.

⁴⁴ Lukacs, G. *Significación actual del realismo crítico*, México, Era, 1971, p. 59.

1. Está orientado al tipo, es decir que reproduce los rasgos típicos en circunstancias típicas;

2. Presenta la plasticidad y la existencia autónoma de los personajes y de las relaciones entre ellos;

3. Puede comprometerse en la gran tarea de crear un orden social nuevo y un nuevo tipo humano;

4. Deja libre la evolución de los personajes y de las situaciones conforme a la evolución histórica y social, independientemente de si ello va o no de acuerdo con las concepciones del mundo de los autores, y

5. Se aleja de la clase dirigente por considerar la vida de ésta como "pecaminosamente vacía", privada de sentido e inhumana, y se acerca a los problemas de la vida del pueblo, que son los únicos que permiten una visión del mundo verdaderamente humanista.⁴⁵

b) *Realismo y naturalismo*

Desde sus artículos en la revista *Die Linkskurve*, Lukacs había planteado que la alternativa para un autor moderno se encontraba entre el reportaje o la configuración.

Sostenía que el sicologismo, que había nacido de la estrechez que caracterizaba a la literatura, a partir de una realidad caótica sin meta ni dirección, se había desviado hacia la exploración del alma como preocupación exclusiva de sus autores. De ahí que cayera en la capitulación ante las antiguas ideologías —como en el caso de Dostoievsky—, o en la indiferencia y la resignación respecto a la vida exterior —como en los casos de Hamsun y France.⁴⁶

El sicologismo es una corriente esencialmente "distinguida" del apologetismo, debe comprenderse por lo tanto desde el ser social de la clase burguesa, de la división del trabajo del capitalismo, del fetichismo de la mercancía aparecido en el terreno de la reificación de la conciencia. Al sicologismo la realidad le parece dominada por leyes mecánicas... [y] a esa realidad sin esencia el literato burgués contrapone la única realidad "determinante": "la vida anímica". Esta vida anímica se convierte en el núcleo del contenido y en ocasiones en el único contenido de su estructuración.⁴⁷

⁴⁵ Lukacs, *Ensayos sobre el realismo*, ed. cit., p. 190.

⁴⁶ Arvon, *Georg Lukacs*, ed. cit., p. 95.

⁴⁷ Lukacs, "¿Reportaje o configuración?", en *Die Linkskurve*, IV, núm. 7/8, 1932, en Ludz, *op. cit.*, pp. 119-121.

En oposición al sicologismo, apareció la crónica documental que acentúa el contenido social revelando las carencias e injusticias del mundo, pero olvidando el destino personal y subjetivo de los individuos y tomando a la realidad objetiva como independiente de ellos. Se caía así en el terreno contrario sin resolver el problema:

Tanto la crónica documental como el sicologismo reflejan la incapacidad originada por lo general en una mentalidad pequeño-burguesa, de hallar tras los objetos de la vida social la vasta extensión de las relaciones humanas, de atravesar la verdadera naturaleza del fetichismo propio del régimen capitalista.⁴⁸

En cambio, el reportaje constituye para Lukacs el método de representación adecuada de la realidad porque pone el acento en la realidad social sin olvidar la relación dialéctica con el sujeto. De ahí que identifique el sicologismo con el naturalismo y al reportaje con el realismo. Esta distinción constituye un pilar de la teoría lukacsiana: "Considero a la oposición entre realismo y naturalismo como una de las más grandes que se dan en el campo de la estética."⁴⁹

En el naturalismo la realidad no se refleja en toda su riqueza sino que se pierde en detalles.

La inmediatez del naturalismo representa al mundo tal como aparece en forma directa en las vivencias de las mismas figuras. Para obtener una autenticidad completa, el escritor naturalista no sobrepasa, en cuanto a la forma o al contenido, el horizonte de sus personajes: el horizonte de éstos es a la vez el horizonte de la obra.⁵⁰

El naturalista rechaza la diferenciación entre los principios de configuración de la realidad objetiva, y los límites del pensar y el sentir de sus héroes. Para él la caracterización de los personajes no se efectúa a partir del desarrollo interno de la obra, sino mediante anécdotas determinantes que convierten a las relaciones en "inmediatas y por tanto abstractas con todas las leyes generales de la realidad".⁵¹

⁴⁸ Arvon, *Georg Lukacs*, ed. cit., p. 102.

⁴⁹ Holz, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁰ Lukacs, *Skizze einer Geschichte der Neuren Deutschen Literatur*; este texto aún no se publica en español pero el título sería más o menos *Esbozo de una historia de la literatura alemana moderna*; la cita está tomada de Ludz, *op. cit.*, p. 442.

⁵¹ Lukacs, G. *La novela histórica*, México, Era, 1966, p. 264.

c) *El tipo*

El tipo lukacsiano se refiere al desarrollo del hombre completo, a lo socialmente necesario en lo individual. Es la síntesis, tanto en el campo de los caracteres como en el de las situaciones, que une orgánicamente a lo genérico y a lo individual. En él confluyen todos los determinantes humana y socialmente esenciales de un periodo histórico, por el hecho de que presenta a éste en la plena representación de la totalidad del hombre y del momento.⁵²

El tipo no llega a serlo porque sea [el término] medio, ni tampoco por su carácter... sino por el hecho de que todos los momentos de un periodo histórico y social [que] son esenciales y determinantes, concurren y se cruzan en él; por el hecho de que la creación del tipo muestra esos momentos en su grado de evolución más elevado y en el extremo despliegue de sus posibilidades virtuales, en la extrema representación de extremos que concretiza al mismo tiempo los límites de la totalidad, del hombre y de la época.⁵³

Según Demetz, Lukacs define el tipo en función de cuatro criterios: amplitud, esencialidad, realce y conciencia de sí mismo.⁵⁴ El primero se refiere a los detalles tangibles y específicos de carácter que debe poseer el héroe de un relato, lo que significa que "debe estar enraizado en la historia". Lo esencial se refiere a la representación de las fuerzas dominantes en la sociedad cambiante. El realce es la ampliación de las dimensiones individuales que permite a la novela desplegar posibilidades que en la vida real son incompletas, y en ese sentido, el tipo no aparece como figura cotidiana sino profética. Finalmente, la conciencia de sí mismo se refiere a la articulación del relato con lo esencial universal.

d) *La objetividad*

Puesto que para Lukacs la obra literaria debe reflejar a la realidad tal como ella es, entendido que esto se refiere a la economía

⁵² Lukacs, *Ensayos sobre el realismo*, ed. cit., p. 13. Las definiciones más precisas sobre el realismo y el tipo se encuentran en este texto, en el "Prólogo a Balzac y el realismo francés", pp. 27-30.

⁵³ Lukacs, "Balzac y el realismo francés", en *Ensayos sobre el realismo*, ed. cit., pp. 19 y 51, cit. en Arvon, *Georg Lukacs*, ed. cit., p. 58. Es importante señalar la distinción lukacsiana entre el tipo y la media, que constituye la verdadera diferencia entre el realismo y el naturalismo y el presupuesto de toda su valoración de las corrientes literarias de los siglos XIX y XX.

⁵⁴ Demetz, G. "Georg Lukacs como teórico de la literatura", en *Marx, Engels y los poetas*, Barcelona, Fontanella, 1968, p. 278.

y a la política de la sociedad de clases, la objetividad, en términos de la literatura, resulta un problema de mecánica: el escritor cumple con el papel de observar la realidad y seleccionar aquello que sea típico para representarla:

La superación tanto de lo singular como de lo universal en la particularidad, hace surgir un tipo de objetividad y de representación en la cual las leyes de la vida se unen inseparablemente a las formas fenoménicas inmediatas de la misma y penetran en ellas hasta no permitir ninguna distinción.⁵⁵

La objetividad es pues, para Lukacs, independiente del escritor y su mérito no consiste en entender la evolución de la sociedad, sino en reflejarla con honestidad.

e) *La conciencia exacta y la conciencia falsa*

De la concepción del escritor como intermediario que reproduce el automovimiento de la realidad, la objetividad y la legalidad histórica, Lukacs desprende los conceptos de conciencia exacta y conciencia falsa.

En la *Teoría de la novela*, había planteado que el abandono del conocimiento espontáneo e inmediato en provecho de un conocimiento reflexivo, hacen que el poeta épico pase de “la primera ingenuidad” a la “segunda ingenuidad”, que es ya la objetividad del novelista.⁵⁶

La ingenuidad del escritor, fórmula que traduce solamente el carácter íntimamente inartístico de la pura reflexión, sufre una violencia que la transforma en su contrario; el compromiso desesperadamente obtenido, el equilibrio incierto entre dos reflexiones que se suprimen una a la otra. La segunda ingenuidad, a saber, la objetividad del novelista, no constituye ningún sucedáneo formal de la primera: permite la estructuración y cierra la forma.⁵⁷

En el texto *Problemas del realismo*, la “segunda ingenuidad” ya se refiere a “una conciencia exacta”, sin la cual “ninguna fisonomía intelectual puede ser formada”.⁵⁸ Pero, ¿qué es esa conciencia a que se refiere Lukacs? En *Historia y conciencia de clase*, había escrito

⁵⁵ Lukacs, *Prolegómenos a una estética marxista*, op. cit., p. 192, cf. Bedeschi, op. cit., p. 96.

⁵⁶ Lukacs, *Teoría de la novela*, op. cit., pp. 79 y s.

⁵⁷ Lukacs, *Teoría de la novela*, ed. cit., p. 78.

⁵⁸ Arvon, *Georg Lukacs*, ed. cit.

que la conciencia exacta es necesaria pero no suficiente: de la independencia de las fuerzas motoras de la historia respecto de la conciencia que de ellas tengan los hombres".⁵⁹ Esa conciencia que tienen en cada momento de su existencia, parte de la situación histórica y social como algo verdadero, pero que al mismo tiempo oculta objetivamente la esencia de la evolución social, no la alcanza ni la expresa adecuadamente y se constituye por tanto en una conciencia falsa. Ésta es subjetiva y equivoca las metas que se ha puesto a sí misma, aunque al mismo tiempo promueve y alcanza finalidades para ella desconocidas pero objetivas de la evolución social. La dúplice determinación de la "conciencia falsa" sustrae su tratamiento de la mera descripción de lo que los hombres han pensado, sentido y querido efectivamente en determinadas situaciones históricas y en determinadas posiciones de clase.⁶⁰

De esta manera Lukacs puede apuntalar su concepción de que un escritor puede ser realista a pesar de tener una conciencia falsa, y que "la esencia del marxismo científico consiste en el conocimiento

Se comete un error fatal, estimando que el proceso de la trasposición de una conciencia exacta en un exacto reflejo artístico realista de la realidad es en principio más directa y más simple que el de una conciencia falsa... el solo hecho de haberse apropiado del marxismo... no cuenta en sí para nada... porque dada la importancia exclusiva de la exactitud del reflejo artístico, una teoría incompleta en sí e incluso falsa, también puede servir de punto de partida fecundo.⁶¹

Como Engels en la famosa carta a Margaret Harkness,⁶² Lukacs sostiene que:

Cuando en los grandes realistas el desarrollo artístico interior de las situaciones y de los personajes imaginados por ellos, entra en contradicción con sus más caros prejuicios, e incluso con sus convicciones

⁵⁹ Lukacs, *Historia y conciencia de clase*, ed. cit., p. 50.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 54.

⁶¹ Lukacs, *Contra el realismo mal entendido*, título original bajo el cual apareció en italiano su *Significación actual del realismo crítico*, cf. Arvon, *Georg Lukacs*, ed. cit., p. 126.

⁶² Carta de Engels a M. Harkness, en Marx, Engels, *Sobre la literatura y el arte*, México, Editorial Masas, 1938, pp. 214-218. En esta carta, escrita en 1888, Engels afirma que "El realismo es la representación exacta de caracteres típicos en circunstancias típicas" y luego utiliza a Balzac como ejemplo de un escritor que a pesar de sus propias simpatías de clase y prejuicios políticos vio la caída de sus queridos aristócratas y vio ascender a los verdaderos hombres del porvenir ahí donde podían encontrarse en tal época (los burgueses), lo que es uno de los más grandes logros del realismo.

íntimas, ellos no vacilan ni un momento en deshacerse de los prejuicios y de las convicciones y en describir lo que realmente ven. Esa crueldad para con su propia imagen del mundo inmediato y subjetivo es la moral del escritor más profunda de los grandes realistas, en oposición a la de esos pequeños escritores que casi siempre consiguen poner su visión del mundo en concordancia con la realidad.⁶³

f) *La visión del mundo*

¿Qué es esa visión del mundo del escritor? En *El alma y las formas*, Lukacs sostenía que es “la expresión más inmediata de la vida, y en su manifiesta pureza una experiencia del alma, un elemento motor de la vida”.⁶⁴ Más adelante, en los textos marxistas, la visión del mundo se convertirá en la fórmula consciente del escritor para sí y para los demás, en su creación, en tanto que es la posición directa que tiene frente a los problemas del mundo, e indirecta frente a todo lo que concierne a su época, además de que es un criterio instintivo con el que se produce la plasmación artística de los fenómenos.⁶⁵

g) *La perspectiva y el partidismo*

¿Cuál es entonces la tarea que le corresponde al creador?

Si los tipos y formas del reflejo literario responden a una variedad estilística infinita, la selección posible, el salto dialéctico que

⁶³ Lukacs, *Balzac y el realismo francés*, op. cit. En otros trabajos, Lukacs se refiere también a la conciencia posible o atribuida —*Zugerechnetes Bewusstsein*—, del proletariado revolucionario, que es la conciencia que corresponde a los intereses históricos y a la situación objetiva de la clase. Esta es, por lo tanto, la verdad universal de nuestra época y está sujeta a desaparecer en el reino de la libertad. Cf. M. Lowy y S. Nair, *Lucien Goldmann ou la dialectique de la totalité*, París, Seghers, 1973, p. 86 y s.

⁶⁴ Lukacs, *El alma y las formas*, op. cit., p. 15, cf. Arvon, *Georg Lukacs*, ed. cit., p. 13.

⁶⁵ Lukacs, *Significación actual del realismo crítico*, ed. cit., pp. 92 y s. Lucien Goldmann, iniciador del estructuralismo genético y seguidor de las teorías del joven Lukacs, asegura que la visión del mundo tiene el sentido de una *Weltaanschauung*, es decir, “un conjunto de aspiraciones, sentimientos e ideas que reúnen a los miembros de un grupo —frecuentemente una clase social— y los oponen a otros grupos”. La visión del mundo tiene como característica principal “la concordancia rigurosa entre pensamiento y comportamiento”. Cf. Lucien Goldmann, *Para una sociología de la novela*; cf. S. Sefchovich, “Lucien Goldmann”, en *Literatura, ideología y lenguaje*, México, Grijalbo, 1977.

pasa de la esencia subjetiva a la esencia objetiva de la realidad histórico-social de la época, es la tarea del creador.⁶⁶

Los principios subjetivos de la selección que preceden a todo proceso creador, son principios de convergencia entre lo percibido y lo pensado por el sujeto y la objetividad artística:

Entre la idea subjetiva y la consumación objetiva existe una brecha que no es un abismo entre dos entidades metafísicamente separadas, sino el elemento de un proceso de despliegue de la creación, del acceso de la realidad a la esencia de la realidad histórico-social o del fracaso para llegar a ella.⁶⁷

¿Qué es lo que determina la posibilidad de llegar a la esencia de la realidad?

En la base del proceso creador y de la selección artística para la plasmación, Lukacs coloca a la perspectiva, que es aquella que permite a un autor escoger lo importante y esencial de la realidad, y esto constituye un principio fundamental del arte.⁶⁸

Vimos que un escritor nunca puede ser imparcial, porque el arte refleja al mundo objetivo, pero la forma en que enfoca los problemas, depende de muchos factores, desde los innatos como el talento y las aptitudes, hasta las relaciones que sostiene con el medio ambiente y que determinan la manera como se desarrollan o se truncan sus facultades personales. Un escritor siempre tiene una tendencia, aunque ella no sea consciente. Esa tendencia se puede convertir en partidismo, cuando el escritor realista la plantea como una posición que no es general, ni abstracta ni subjetiva, sino que va orientada hacia lo natural de la historia que es el progreso, y en nuestra época, hacia aquella clase que es su portadora: el proletariado.

De la misma manera como lo apunta Engels, Lukacs sostiene que la tendencia debe surgir con naturalidad de las situaciones y la acción sin necesidad de señalarla de manera especial.

La novela de tendencia socialista cumple con su objetivo cuando refleja con veracidad las relaciones reales y rompe con las ilusiones

⁶⁶ Es la misma teoría del partisano que encontramos en las *Tesis* de Blum. Cf. cap. 1 del presente trabajo.

⁶⁷ Lukacs, *Significación actual del realismo crítico*, ed. cit., pp. 67 y s.

⁶⁸ Lukacs. Ponencia presentada ante el Cuarto Congreso Alemán de Escritores en 1966, en *Problemas del realismo*, ed. cit. Lukacs prefiere utilizar el término "partidismo" en lugar del de "tendencia" porque éste "ha perdido su sentido con el uso despectivo que le da la burguesía". "Partidismo" en cambio, se adapta bien a las proposiciones de Lenin sobre la literatura de partido. Cf., el artículo "¿Tendencia o partidismo?", en *Die Linkskurve*, 1934, núm. 4/6 en Ludz, *op. cit.*, p. 105.

convencionales que predominan sobre aquéllas, rompe con el optimismo del mundo burgués y siembra dudas sobre la inmutabilidad de sus bases, aunque el autor no proponga ninguna solución determinada ni se coloque de manera ostensible en un campo dado.⁶⁹

h) *El carácter popular de la literatura*

Para Lukacs el realismo y el humanismo popular forman una unidad orgánica, de manera que todo gran realista es necesariamente progresista y democrático en el sentido de la "evolución natural de la historia" y "de amor al pueblo".⁷⁰ Pero este carácter popular que atribuye a la literatura no equivale a una vulgarización de los problemas ni a una mera función agitadora, sino que surge del hecho de que la literatura realista retrata los problemas excavando en todas las regiones del pensamiento y el sentimiento humanos:⁷¹ "El camino concreto de la selección artística sólo se puede conseguir por el amor al pueblo."⁷²

Se cierra así toda posibilidad de discusión sobre el arte puro. Éste no existe: "Nos reímos del 'arte puro', de la 'perfección formal'; la literatura tiene una función social en la lucha de clases."⁷³

El arte es el producto de una clase, de una situación histórica, económica y social determinada y tiene la misión fundamental no sólo de causar placer estético sino de despertar nuestra conciencia y mantenerla despierta. En este sentido, para Lukacs el arte es un instrumento para el conocimiento y un medio para la educación.⁷⁴

⁶⁹ Engels, Carta a M. Kautsky de 1885, en Marx, Engels, *op. cit.*, p. 212.

⁷⁰ Lukacs, prólogo a *Balzac y el realismo francés*, en Ludz, *op. cit.*, p. 241. La idea del carácter popular de la literatura, se encuentra en Hegel y en los materialistas rusos, sobre todo en Chernichevsky; y también la toman Marx y Lenin. Este último, escribió en 1901 que el escritor popular es el único capaz de llevar al lector a la comprensión profunda de la realidad. Cf. Lenin, *Sobre literatura y arte*, Moscú, Progreso, 1968.

⁷¹ Lukacs, *Ensayos sobre el realismo*, ed. cit., p. 300.

⁷² Lukacs, prólogo a *Balzac y el realismo francés*, *op. cit.*

⁷³ Lukacs, "¿Tendencia o partidismo?", *op. cit.*, p. 108.

⁷⁴ Lukacs, *Ensayos sobre el realismo*, ed. cit., p. 191. La idea de la función educativa del arte se remonta a Schiller y a Hegel. Cf. Lukacs, "La teoría schilleriana de la literatura moderna", en *Goethe y su tiempo, Obras completas*, México, Grijalbo, 1968, t. vi, pp. 163-212. Sánchez Vázquez considera que la estética lukacsiana representa, en el campo marxista, el logro más fecundo de la concepción del arte como forma del conocimiento. Cf. A. Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, México, Era, 1972, p. 41.



INVESTIGACIONES
SOCIALES

i) *La herencia burguesa*

Sin embargo, para constituirse en arma de la lucha por el socialismo, la literatura no puede prescindir de la herencia burguesa. Lukacs afirma que para la estética, la herencia clásica es aquel gran arte que representa la totalidad del hombre, y éste dentro de la totalidad del mundo social:

No es ninguna casualidad que los grandes marxistas sean partidarios de la herencia clásica en el campo de la estética. Pero esta herencia no significa para ellos una vuelta al pasado... irremediamente pasado y ya irrevivible. El mantenimiento del honor de la herencia clásica en la estética, significa... que los marxistas ven el auténtico factor principal de la historia... la dirección principal del desarrollo, la auténtica vía de la curva histórica.⁷⁵

j) *La forma y el contenido*

En su primer texto: *Historia evolutiva del drama moderno*, Lukacs señalaba que lo verdaderamente social de la literatura era la forma, "pues sólo ella consigue que la vivencia del artista con los otros se convierta en comunicación". El problema central de las formas literarias consistía para Lukacs en llevar los elementos temporales e históricos a una tipología formal y en demostrar el aspecto formal de lo que comúnmente se llama "el contenido de las formas artísticas".⁷⁶

En *El alma y las formas*, Lukacs se interesa por la relación que se establece entre arte y vida y cómo ella puede transformarse hasta

⁷⁵ Lukacs, prólogo a *Balzac y el realismo francés*, en Ludz, *op. cit.*, p. 233. La historia política de la aceptación de la herencia burguesa ha sufrido diversas vicisitudes. Lenin había sostenido que sería necesario "construir la cultura socialista con los ladrillos de la cultura burguesa". Durante el estalinismo, primero se trató de mostrar los progresos realizados por los escritores del realismo socialista a partir de un contenido completamente nuevo que hiciera saltar los marcos antiguos de la cultura burguesa. Lukacs acepta esta posición, en contra de la anterior que había manifestado en su artículo "De la necesidad, una virtud", y después de nuevo la cambia cuando el estalinismo enfrenta la situación del frente popular. En la edición de 1964 de sus *Obras completas*, Lukacs argumenta que dicho cambio se debió a una retirada táctica en las controversias del 49 y 50 y vuelve a insistir en que la continuidad literaria es la única que permite salvar lo mejor de la herencia burguesa —del periodo revolucionario de la burguesía, es decir, la herencia clásica— para el trabajo de nacimiento de una cultura socialista. Cf. Arvon, *Georg Lukacs*, ed. *cit.*, p. 109.

⁷⁶ Lukacs, introducción a su *Historia evolutiva del drama moderno*, en Ludz, *op. cit.*, p. 251.

producir un organismo nuevo y más elevado. Para Lukacs la vida humana auténtica es aquella consciente de sus límites y su soledad, que niega toda posibilidad de validez a la existencia. La vida humana inauténtica es la que se representa la existencia como ilusión, como aceptación de la realidad cotidiana. Entre la primera y la segunda, coloca valores intermedios situados en el plano de la creación estética y filosófica, a los que llama formas. La forma es por lo tanto una utopía, una solución a las discordancias sociales: "La vida no es nada, la obra lo es todo, la vida es puro azar y la obra es necesidad misma."⁷⁷

Según Lukacs, existe un doble movimiento que va de la vida hacia el arte y del arte hacia la vida, que no se expresa dialécticamente sino que se produce paralelamente, es decir, desarrollándose al mismo tiempo en ambas direcciones. Por una parte, el movimiento de ascenso desde el caos cotidiano hasta el milagro de las formas, es decir, del desorden al orden, de la existencia empírica a la esencia, y por otro, el movimiento de toma de posesión de las formas sobre el caos, del orden al desorden, de la esencia sobre la existencia.⁷⁸

En *Teoría de la novela*, Lukacs define las grandes formas de la mente creativa a partir de lo establecido por los griegos: la epopeya, la tragedia y la filosofía, y su análisis se dirige, partiendo de la segunda, a encontrar la relación entre "forma de vida" y "forma artística": "Con la disgregación del mundo griego, cambiaron los puntos de referencia trascendentales del hombre y del mundo, que convertido en histórico sometió a las formas artísticas a una dialéctica."⁷⁹

La forma aparece como ahistórica, fuera de la estructura social:

Por el poder de las formas, los mundos de la esencia se extienden por encima de la existencia y sus modos como sus contenidos, no son determinados sino por las virtualidades internas de ese poder. Los mundos de la vida permanecen fijos en la tierra; las formas no pueden sino recibirlos y estructurarlos, conducirlos hasta su contenido inmanente. El papel de las formas se reduce al de Sócrates: realizar la mayéutica de los pensamientos. Jamás, por ninguna magia podrían introducir ellas en la vida nada que venga de sí mismas y que no esté ya presente en aquélla.⁸⁰

⁷⁷ Lukacs, *El alma y las formas*, cit. por Raddatz, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁸ Asor Rosa, A. "Il giovane Lukacs, teorico dell'arte borghese", en *Alternative*, pp. 186 y s.; cf. Raddatz, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁹ Ludz, *op. cit.*, p. 41.

⁸⁰ Lukacs, *Teoría de la novela*, ed. cit., p. 44.

En el párrafo anterior se percibe el principio de un proceso que replantea la relación entre la forma y el contenido y que se concretará en la obra de la madurez. En adelante, a Lukacs le interesará analizar las condiciones sociales, las estructuras económicas y la lucha de clases de la sociedad capitalista, en su influencia sobre las estructuras de contenido y forma de la literatura.⁸¹ En los *Prolegómenos a una estética marxista*, Lukacs afirma que “la forma estética genuina y original es siempre la forma de un contenido determinado”,⁸² y en *La novela histórica* interpreta las relaciones dialécticas entre la forma artística y el contenido artístico —o entre el “sujeto histórico” y el “objeto histórico”— como el reflejo de los antagonismos de la sociedad burguesa.⁸³ Las formas se convierten para Lukacs, en el privilegio de que dispone el ensayista para responder a los problemas conceptuales que le plantea la realidad cotidiana.⁸⁴

¿De qué manera las formas literarias dependen de la división del trabajo económico y social?, y, ¿de qué manera la construcción, la composición y el principio estructural de la novela moderna reflejan realmente un contenido económico y social concreto? Para responder a estas preguntas, Lukacs se remite a la cuestión de los géneros:

Los géneros literarios se producen únicamente cuando se han formado hechos generales de vida, típicos y que se reproducen regularmente, cuya particularidad de contenido y forma no podría reflejarse de manera adecuada en las formas ya existentes. Toda configuración, todo género, debe tener como base la verdad específica de la vida.⁸⁵

La “historización” a que Lukacs somete a los géneros literarios, le obliga a abandonar el apriorismo de la forma y a concluir que “a pesar de toda su actividad, la forma es únicamente la esencia del contenido”.⁸⁶ En adelante las deficiencias de forma sólo serán para él consecuencia de una falta de contenido: “En la dialéctica materialista, con el vivo efecto del cambio dialéctico entre forma y contenido, lo que predomina es el contenido. La forma sólo es la esencia visible, sensible y caracterizada del contenido.”⁸⁷

⁸¹ Ludz, *op. cit.*, p. 56.

⁸² Lukacs, *Prolegómenos a una estética marxista*, cf. Bedeschi, ed. cit., p. 95.

⁸³ Ludz, *op. cit.*, p. 95.

⁸⁴ Goldmann, L. “Introducción a los primeros escritos de Georg Lukacs”, *Postfacio*, en Lukacs, *Teoría de la novela*, ed. cit., pp. 145-172.

⁸⁵ Lukacs, *La novela histórica*, ed. cit., p. 22.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁷ Lukacs, *Significación actual del realismo crítico*, ed. cit.

¿Qué es el contenido?

Según Lukacs, es la etapa de desarrollo que alcanzan en un momento determinado la sociedad y la historia y la manera en que el sujeto estético activo traduce esa etapa mediante la intuición y con los medios particulares del arte —que son las formas.⁸⁸

k) *El drama, la tragedia y la novela*

Desde su primer texto: *Historia evolutiva del drama moderno*, Lukacs había establecido algunas tesis que pueden considerarse como iniciadoras de la visión de las conexiones funcionales y sociológicas entre el drama y su público.

Plantea una diferenciación entre el drama “primitivo” y el drama burgués. El drama griego era, según él, producto de sentimientos religiosos, festivos y solemnes. El drama shakespeariano tenía los mismos principios de composición, aunque hay una diferencia de carácter histórico entre ambos.⁸⁹ Luego de la desfloración del drama del Renacimiento, feudal y cortesano, este género se convierte en el reflejo de las evoluciones ideológicas producto del capitalismo: “En el drama moderno ya no sólo chocan pasiones sino ideologías, visiones del mundo.”⁹⁰ Así, se convierte en un drama moralista que tiene frente a sí el problema histórico de la desesperación de la conciencia y que además se separa del teatro, lo que lo convierte en simple diversión y espectáculo.⁹¹ En el drama moderno las clases ya representan un elemento esencial de la estructura y la acción,⁹² y en su materia y estilo, tanto como en su visión general, se constituye en el arma de la lucha ideológica de la burguesía.⁹³

El descubrimiento del abismo entre el drama “primitivo” y el drama “burgués” será fundamental para toda la teoría lukacsiana, pues en él encuentra el autor una serie de problemas sociológicos que van desde la ruptura de la unidad entre escenario y obra, vista

⁸⁸ Lukacs, G. *Aportaciones a la historia de la Estética, Obras completas*, t. xvii, México, Grijalbo, 1966. Una crítica muy completa de las concepciones lukacsianas de “forma” y “contenido”, se encuentra en G. Della Volpe, *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral, 1966.

⁸⁹ Lukacs, *La novela histórica*, ed. cit., p. 176. Para Lukacs, Shakespeare y Alfieri definen la dualidad estilística de la dramática, cf. Lukacs, *Teoría de la novela*, ed. cit., p. 39.

⁹⁰ Ludz, *op. cit.*, p. 30.

⁹¹ Lukacs, *Historia evolutiva del drama moderno*, en Ludz, *op. cit.*, caps. 1, 2 y 3, especialmente las pp. 251-259.

⁹² Ludz, *op. cit.*, p. 267.

⁹³ Según Lukacs, en este punto radica la diferencia entre el drama griego o el shakespeariano y el nuevo drama.

como parte del proceso general de alienación e intelectualización a que ha llevado la metrópoli moderna, hasta el hecho de que el drama moderno entre en conflicto con las necesidades que el desarrollo del capitalismo ha hecho conscientes, es decir, que si la burguesía tiende a estabilizar su dominio y a convertir sus problemas en “eternos”, las tendencias que históricamente ha producido su orden social convierten al drama en un obstáculo para la clase que de forma paralela se emancipa: el proletariado. La consecuencia es que el drama se aleja cada vez más de las masas y resulta paradójico que un género democrático por excelencia, sea sin embargo, aristocrático.⁹⁴

En sus textos siguientes, *El alma y las formas* y *Teoría de la novela*, Lukacs colocará en el centro de su elaboración teórica a la forma trágica, como la única auténtica: “porque el hombre vive una tragedia al encontrarse comprometido en un mundo de finitud e indeterminación, siendo que él tiende a la vida y a lo absoluto”; “se podría decir que el límite del hombre consiste en querer alcanzar lo infinito a través de determinaciones finitas; pero entre lo absoluto y lo relativo no hay mediaciones posibles, no hay camino intermedio ni síntesis más elevada”.⁹⁵

La visión trágica adquiere en Lukacs una categoría de verdad humana universal, que plantea las relaciones entre el individuo, la autenticidad y la muerte. Con esto salía a la luz una cuestión que hasta entonces había dejado de lado la filosofía burguesa y que sólo hasta después de la Segunda Guerra Mundial retomaría el existencialismo: que la muerte era un problema fundamental de la vida humana: “sólo la muerte —consejo, solución, y refugio de todo amor más elevado— rescata la dignidad perdida”.⁹⁶

Pero si en *El alma y las formas* la tragedia y el ensayo eran formas atemporales para las que no era necesario el mundo exterior, en *Teoría de la novela* ya afirma en cambio, que el mundo exterior es el fundamento esencial e indispensable de la literatura. Si en *El alma y las formas* se refiere a la grandeza auténtica y solitaria, al rechazo y al individuo aislado, en *Teoría de la novela* considera ya que el tipo humano más válido es el individuo complejo y problemático, aquel que siempre se encuentra en la búsqueda. “En el drama y la tragedia se consigue dar forma a la ‘totalidad intensiva de la esencialidad’”,⁹⁷ y “la plasmación se reduce a la representa-

⁹⁴ Ludz, *op. cit.*, pp. 30-32.

⁹⁵ Bedeschi, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁶ Tarr, J. “Georg Lukacs, Thomas Mann y ‘La muerte en Venecia’”, *Die Weltwoche*, 1971, cit. por Raddatz, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁷ Lukacs, *Teoría de la novela*, ed. cit., p. 52.

ción típica de las más importantes y características actitudes humanas, restringiéndose a aquello que es imprescindible para la configuración dinámica de la colisión”.⁹⁸

En la literatura épica en cambio, que Lukacs considera como situada al otro extremo de la tragedia, se ofrece una representación de la totalidad extensiva de la vida.⁹⁹ La literatura épica tiene dos objetivaciones: la epopeya y la novela. En ellas la diferencia no radica en las disposiciones interiores del escritor sino en los datos históricos y filosóficos que se imponen a su creación.¹⁰⁰ Para Lukacs, tanto la tragedia como la gran poesía épica —epopeya y novela— representan al 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 línea divisoria entre la épica y la dramática por un lado, y la lírica por el otro.

Pero además, la gran épica y el drama ofrecen una imagen total de la realidad objetiva: “La epopeya y la novela se distinguen justamente por esta idea de totalización... esta diferencia no es cuantitativa sino cualitativa, de estilo artístico, de plasmación artística... que compenetra cada momento singular de la creación.”¹⁰¹

La epopeya es para Lukacs, la literatura de la infancia y la juventud de la humanidad, porque expresa la adecuación entre el alma interior y el mundo exterior, y forma una totalidad acabada en sí misma. Por otro lado, la tragedia es la literatura de la conciencia y de la muerte, de la soledad. La novela resulta entonces la forma literaria de la “madurez viril”, que corresponde a la sociedad burguesa y capitalista con cuya historia y evolución está estrechamente vinculada; y precisamente por las características del mundo burgués, la novela se constituye en la representación de la falta trascendental de hogar:

Es la epopeya de un mundo dejado de la mano de Dios: la psicología del héroe novelesco es lo demoníaco, la objetividad de la novela es el conocimiento virilmente maduro que el sentido no podrá penetrar nunca la realidad... la estructura característica de su tema es su

⁹⁸ Lukacs, *La novela histórica*, ed. cit., p. 110.

⁹⁹ Lukacs, *Teoría de la novela*, ed. cit., p. 43.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰¹ Lukacs, *La novela histórica*, ed. cit., p. 105. En este texto se encuentra el análisis del drama histórico con los “hechos de la vida” que lo caracterizan: la bifurcación entre la vida del individuo y la sociedad; la “presentación de la cuenta” a cada persona por lo que hizo o no en su vida y la compenetración del hombre con su obra.

manera discreta, la profunda separación entre interioridad y aventura.¹⁰²

Pero el carácter problemático de los valores no sólo se da en la conciencia del héroe sino también en la del autor, pues al mismo tiempo la novela es forma biográfica y crítica social cuyo fin es uno solo: la toma de conciencia, por parte del héroe, del carácter vano de sus esperanzas y de su búsqueda. En este punto Lukacs introduce un concepto que lo separa de Hegel: el de temporalidad. La temporalidad es la pantalla que se interpone entre el hombre y lo absoluto. Se sostiene sobre la esperanza y sobre el recuerdo de la búsqueda. De ahí resulta que en la novela aparecen dos extremos: por un lado el héroe problemático y por otro el mundo convencional, ambos degradados. Entre ellos se sitúa el tiempo como mediador.¹⁰³

Sin embargo, el novelista puede rebasar la conciencia estrecha de sus héroes, aunque esa trascendencia sea también degradada. Esto es posible gracias a la ironía. La ironía es el movimiento por el cual se reconoce y se anula la subjetividad. Como la forma novelesca implica una ironía del autor respecto de la obra, porque conoce el carácter vano de la búsqueda del héroe y el carácter convencional de la conversión final, la ironía se constituye en "la libertad más alta que es posible en un mundo sin Dios",¹⁰⁴ y es la objetividad de la novela.¹⁰⁵

La ironía no sólo abarca la profunda desesperanza de la lucha, sino también la desesperanza aún más profunda de su abandono; comprende el fracaso de una acomodación consciente al mundo extraño de los ideales, de un abandono del idealismo irreal del alma debido al dominio de la realidad. Estructurando a la realidad como vencedora, la ironía no sólo descubre su nimiedad ante el vencido, no sólo sabe que la victoria nunca será definitiva, sino que siempre puede ser conmocionada por nuevos levantamientos de la idea.¹⁰⁶

¹⁰² Lukacs, *Teoría de la novela*, ed. cit., p. 80. La idea de la novela como vinculada al ser de la clase burguesa se remonta a Hegel. Lukacs nunca aclara cuál es el lazo que engendra esta correspondencia, se limita a hacerlo notar.

¹⁰³ Goldmann, *op. cit.*, p. 161.

¹⁰⁴ Lukacs, *Sociología de la literatura*, ed. cit., p. 103.

¹⁰⁵ Lukacs, *Teoría de la novela*, ed. cit., p. 85.

¹⁰⁶ Ludz, *op. cit.*, p. 83. Hay otros elementos que contribuyen a la supresión de la objetividad en la obra literaria, y son: la captación del azar y la resignación del novelista en el plano subjetivo frente a la imperfección y al carácter cerrado del mundo. El azar sirve de puente de unión entre los destinos individuales y el ser social de la totalidad. Es el papel de tornasol a través del cual resultan evidentes la esencia verdadera, la real estructura interna de cada una de las figuras. Cf. *Los realistas*

l) *La tipología de la novela*

En la *Teoría de la novela*, Lukacs elabora una tipología de la novela que se puede considerar clásica. Según ésta, todas las novelas se mueven entre tres límites.¹⁰⁷

1. La novela del idealismo abstracto, que se caracteriza por un personaje demoníaco con una conciencia demasiado estrecha para la complejidad del mundo exterior, que le sirve como teatro y sustrato de sus actos; por ejemplo, *Don Quijote*.¹⁰⁸

2. La novela del romanticismo de la desilusión, donde aparece un héroe positivo con una conciencia demasiado amplia para adaptarse al mundo. En esta novela se pierde toda simbología épica, y la forma tanto como la trama, se disuelven en una serie de estados del alma y análisis psicológicos que conducen al pesimismo y a la impotencia; por ejemplo, *La educación sentimental*.

3. La novela educativa, que es aquella que no es ni de resignación ni de desesperación sino de renuncia consciente, porque reconcilia al hombre problemático con la realidad concreta y social, de manera que su destino ya no es el de un individuo solitario sino el de un representante de destinos comunes; por ejemplo, *Wilhelm Meister*.

m) *Estructuración de la novela*

Para Lukacs, como para Hegel, la novela es "la epopeya de la era burguesa" y el género histórico por excelencia porque "abarca con profundidad y proximidad todas las manifestaciones vitales".¹⁰⁹

El modo de estructuración de la novela es muy específico. La colisión no es el centro en torno al cual se agrupa todo el desarrollo de la trama, pues de lo que se trata no es de mostrar un determi-

alemanes del siglo XIX, Obras completas, t. XI, Barcelona, Grijalbo, 1967, p. 222 y 269. La resignación es, por otra parte, el único camino que tuvo el escritor burgués después de 1848.

¹⁰⁷ La tipología completa se encuentra en Lukacs, *Teoría de la novela*, ed. cit., segunda parte, capítulos I, II y III, cada uno de los cuales se refiere a uno de los tipos.

¹⁰⁸ Para Lukacs, *Don Quijote* es la única objetivación importante de su tipo, porque estaba tan estrechamente vinculada a la situación del espíritu en el tiempo que la vio nacer, que no hay posibilidad de que se repitan ni esas condiciones ni esa significación épica.

¹⁰⁹ Lukacs, *La novela histórica*, ed. cit., p. 181.

nado estado de la sociedad sino los movimientos que hacen patente la dirección de una tendencia determinada de la evolución social. La plasmación de la novela consiste en un desarrollo lento, con altas y bajas, donde las etapas se suceden paulatinamente y donde la acción no necesariamente tiene algún objetivo concreto. De ahí que el personaje de la novela no sea un héroe sobredotado, sino un tipo.

En la novela el diálogo no es fundamental sino la descripción del medio ambiente, para la que tampoco es necesaria la autenticidad de los detalles. La novela permite, en unas cuantas palabras, representar grandes periodos de tiempo, y tiene, como parte esencial de su construcción y de su efecto, la característica de que la aclaración verdadera y completa del principio sólo se proporciona al final.¹¹⁰ Es en síntesis, la representación extensiva de la totalidad, y es más histórica que el drama porque abarca la plasmación con mayor profundidad. "Al historicismo en general de la esencia de la colisión, la novela opone un historicismo concreto en todos los detalles."¹¹¹

3. LA CRÍTICA LITERARIA

a) *La novela histórica*

La novela histórica surgió a principios del siglo XIX con la caída de Napoleón. Su origen no se remonta, según Lukacs, a la novela realista del siglo XVIII sino más bien a la Revolución Francesa y a las luchas de clase que durante medio siglo convulsionaron a Europa y sentaron las bases económicas e ideológicas "para los planteamientos históricos y la excepcionalidad en la actuación de los personajes".¹¹²

En Inglaterra el máximo representante de la novela histórica es, según Lukacs, Walter Scott, quien no sólo retrata poéticamente a los personajes que figuraron en los grandes acontecimientos históricos, sino que además procura descubrir los móviles individuales y sociales que permitan comprender por qué los hombres sintieron, pensaron y actuaron del modo como lo hicieron. Scott logra un esquema de la totalidad de la vida nacional, partiendo de sucesos aparentemente insignificantes, tomados de la vida misma del pueblo.¹¹³

¹¹⁰ Lukacs, *Problemas del realismo*, ed. cit., p. 20.

¹¹¹ Lukacs, *La novela histórica*, ed. cit., p. 181.

¹¹² Lukacs, *La novela histórica*, ed. cit., p. 105.

¹¹³ *Ibid.*, p. 44.

Lo mismo hacen sus continuadores: el americano Cooper, el alemán Alexis, el italiano Manzoni y los rusos Puschkin y Gogol. El auténtico clásico de la novela histórica alemana es Meyer, "porque en su obra encontramos 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".¹¹⁴

b) *El realismo crítico*

Lukacs encuentra que la continuación de la novela histórica, en un sentido ya de la concepción histórica del presente, se da en el gran realismo de la primera mitad del siglo XIX. Éste nace después de terminado el periodo "histórico" de la aristocracia, y cuando se hundían las esperanzas relacionadas con él. En adelante la burguesía es la clase triunfadora y revolucionaria que será capaz de crear una literatura genuinamente progresista.

El representante más destacado de la gran novela realista es Balzac "quien elaboró de la manera más consciente el empuje que había recibido la novela con Walter Scott y creó con ello un tipo superior y hasta entonces desconocido de novela histórica".¹¹⁵ Balzac consigue descubrir la importancia social y humana de la lucha por la existencia, y deja de lado la pintura retórica de los escenarios —como lo venían haciendo los naturalistas y los románticos—, para retratar magistralmente a la sociedad francesa de su tiempo y a la vez, para mostrar el germen de su destrucción.

Nadie ha vivido más profundamente que Balzac los tormentos que significó el paso al sistema de producción capitalista para todas las categorías del pueblo, la profunda degradación espiritual y moral que tal paso produjo en todos los estratos de la sociedad. Al mismo tiempo, Balzac intuyó con no menor profundidad, que esa transformación no era sólo socialmente inevitable, sino que era también, en último análisis, de carácter progresista.¹¹⁶

¹¹⁴ Lukacs, *La novela histórica*, ed. cit., p. 272.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 94.

¹¹⁶ Lukacs, "Balzac y el realismo francés", en *Ensayo sobre el realismo*, ed. cit., p. 23. Los textos que analiza Lukacs y que dan pie a toda su interpretación de Balzac son *Los campesinos* (1934) e *Ilusiones perdidas* (1935). Ambos cuentan el hundimiento de un sistema social y el surgimiento de otro en el marco de la Revolución, Napoleón, la Restauración y la Monarquía de Julio, pero la segunda es particularmente importante por la influencia que ejerció en toda la novelística del siglo XIX: La novela de la desilusión, que muestra cómo el hombre en la sociedad burguesa se ha forjado un concepto falso de la vida. Véase la p. 65.

El realismo de Balzac consiste en la elaboración... de los rasgos específicamente individuales y clasistamente típicos de cada una de las figuras. Pero aparte de ello, Balzac subraya con la mayor fuerza aquel aspecto capitalista común que se expresa en las personas de las distintas clases de la sociedad burguesa.¹¹⁷

Al lado de Balzac, Lukacs analiza a Stendhal como la otra posibilidad de plasmación dentro del realismo en la primera mitad del siglo XIX. Stendhal es para Lukacs el último gran representante, en la literatura francesa, de los ideales heroicos de la ilustración y la Revolución. Su crítica del presente y su representación del pasado, descansan esencialmente en esta contrastación de las dos grandes etapas de desarrollo de la sociedad burguesa.¹¹⁸

c) 1848

Las revoluciones de 1848 representan para Lukacs el cambio definitivo en la vida política y espiritual de la burguesía, que afectó a la literatura hasta el punto de producir una obra alejada del presente, que encuentra en la representación del pasado un medio para protestar "honrada pero subjetivamente" contra la mezquindad del capitalismo.

Para Lukacs, la decadencia de la literatura se inicia en este momento: al desarrollo general del capitalismo corresponde una creación literaria determinada, y con la desaparición de las condiciones sociales que eran propicias para el realismo en la literatura, los escritores se alienan cada vez más y se convierten en simples espectadores de la vida social. En adelante la literatura sólo será capaz de crear hombres medios y no típicos, situaciones cotidianas y no esenciales. El arte se ve aniquilado por la situación de la realidad externa que fragmentó al hombre.

La gran cultura burguesa del siglo XVIII... tuvo su fundamento social en el hecho de que la burguesía era objetivamente todavía la

¹¹⁷ Lukacs, prólogo a *Balzac y el realismo francés*, en Ludz, *op. cit.*, p. 327.

¹¹⁸ Lukacs, *La novela histórica*, ed. cit., p. 93. También analiza a Zola que es para Lukacs el historiador de la vida privada durante el Segundo Imperio y que, aunque intenta una crítica del capitalismo, logra sólo una asimilación mecánica de la sociedad, efectuando el paso del realismo al naturalismo, por culpa de una sociedad que separa al hombre y al medio y hace que el artista coloque a las descripciones en lugar de la acción, y a la fotografía naturalista en lugar de la estructuración realista, sin dejar jamás que sus situaciones alcancen una tensión. Véase "Pour le centième anniversaire de la naissance de Zola", en *Ensayos sobre el realismo*, ed. cit., pp. 111-124.

dirigente de todas las fuerzas progresistas de la sociedad, cuyo fin era destrozarse y eliminar el feudalismo... Con el viraje hacia el liberalismo... ya sólo es la ideología de los más estrechos y limitados intereses de clase de la burguesía.¹¹⁹

Tanto objetiva como subjetivamente, Lukacs niega a la burguesía toda posibilidad de producir arte, y escoge a Flaubert como ejemplo del inicio de un proceso de decadencia, que en las condiciones sociales del capitalismo, resulta imposible de detener.

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 que su privatización. La historia se revela como una grande y pomposa escenografía que sirve de marco a un asunto puramente privado, íntimo, subjetivo.¹²⁰

d) *La literatura rusa*

Únicamente en Rusia y en Escandinavia encuentra Lukacs que persistieron las condiciones favorables para elaborar una literatura realista, "vigorosa, radical y audaz". Esto se debió al retraso del desarrollo capitalista, a la lucha muy incipiente entre la burguesía y el proletariado, al carácter feudal de la economía y a una ideología no apologista.¹²¹ Tolstoi, Dostoievsky y Gorki se constituyen en los verdaderos continuadores del gran realismo francés.

"*La guerra y la paz* es la cúspide de la novela histórica y la moderna epopeya de la vida popular",¹²² porque en ella Tolstoi retrata la irrupción del capitalismo y el cambio que produjo en las relaciones entre las clases, que sirvió de fermento a la revolución.¹²³

Pero Tolstoi no era un revolucionario; pues si bien presentó las amenazas que se ciñeron sobre el idílico mundo del zar, los problemas de la separación campo-ciudad, la transformación de la vida de los hombres en mercantil y las repercusiones sobre el campesinado, su solución fue moral. Para este autor, la resignación se constituye en la única actitud a tomar.¹²⁴

¹¹⁹ Lukacs, *La novela histórica*, ed. cit., p. 293.

¹²⁰ Lukacs, *La novela histórica*, ed. cit., pp. 242 y s.

¹²¹ Lukacs, "Tolstoi y la evolución del realismo", en *El realismo ruso en la literatura mundial, Ensayos sobre el realismo*, ed. cit., p. 176.

¹²² Lukacs, *La novela histórica*, ed. cit., pp. 99 y 100.

¹²³ *Ibid.*, p. 102.

¹²⁴ Para el análisis de los trabajos de Tolstoi, cf. "Tolstoi y la evolución del rea-

Dostoievsky es el primer escritor de la metrópoli capitalista, que representa una rebelión contra la deformación síquica y moral, contra la miseria y la humillación que produce la vida moderna. "Los personajes de Dostoievsky recorren impertérritos el camino socialmente necesario del martirio de sí mismos, y el modo como se desintegran constituye la protesta más ardiente contra el orden social de la época."¹²⁵

La obra de Gorki es para Lukacs, "*La comedia humana* de la Rusia prerrevolucionaria".¹²⁶ En ella encuentra retratado todo el proceso de maduración de la crisis revolucionaria, ve en ella una crónica de los desclasados que muestra cómo los hombres ya no pueden vivir como antes, el porqué se han vuelto mediocres y cómo la lucha de clases da lugar al desarrollo de una toma de conciencia en el individuo, que le lleva a relacionar su vida y su ideología invariablemente con el bolchevismo:¹²⁷ "Gorki es un gran escritor en el sentido de los clásicos del realismo, por el hecho de plantear el problema desde todas sus facetas. Es un humanista, luchador..."¹²⁸

No es posible dejar sin mención la importancia que Lukacs concede a la crítica literaria democrática y materialista rusa, de la que es fundador Bielinsky y son continuadores Chernichevsky y Dobrioliubov.

La separación entre el liberalismo y la democracia rusos, no radicaba en las reformas que ambos se proponían hacer, sino en el cómo llevarlas a cabo. Mientras que los liberales aceptaban un compromiso con el zar para no chocar con los señores feudales y con la burocracia, los demócratas exigían una transformación completa de las condiciones del país, preocupados sobre todo por los campesinos. La historia ideológica de los años posteriores a 1850 está marcada por estas luchas, lo mismo que la filosofía y la literatura.

Los materialistas rusos, representantes radicales de la segunda corriente, se apoyan en Feuerbach para analizar al primer gran clásico de la literatura rusa: Puschkin. El *Oneguin* se constituye para ellos

lismo", p. 206 y "Tolstoi y la literatura occidental", en *Ensayos sobre el realismo*, ed. cit., pp. 331-358.

¹²⁵ Lukacs, *La novela histórica*, ed. cit., p. 281. Los personajes de Dostoievsky no viven en el presente sino en la espera ansiosa de un cambio decisivo, que cuando llega no produce ninguna modificación radical en sus vidas: al sueño que se desvanece, lo sustituye otro sueño. Cf. el capítulo sobre Dostoievsky: "El realismo ruso en la literatura mundial", en *Ensayos sobre el realismo*, ed. cit., pp. 265-285.

¹²⁶ Lukacs, *La novela histórica*, ed. cit., p. 434 y los capítulos sobre Gorki dentro de "El realismo ruso en la literatura mundial", en *Ensayos sobre el realismo*, ed. cit.

¹²⁷ Lukacs, "Máximo Gorki: 'La comedia humana' de la Rusia prerrevolucionaria", Ludz, *op. cit.*, p. 385 y s.

¹²⁸ *Ibid.*

en la enciclopedia de la vida rusa, mientras que el realismo moderno empezará con Gogol. Los materialistas utilizaron un método de cruzar y fundir la génesis histórica y el valor estético de una obra revelando el significado social e histórico de las figuras humanas verdaderamente típicas y de los acontecimientos típicos que producían las obras de Turguenev, Scedrin, Ostrovsky, Dostoievsky y Tolstoi.¹²⁹

Chernichevsky sobre todo, planteó que la realidad objetiva está por encima del arte, y éste sólo puede acercarse a ella.¹³⁰ Se le puede considerar como precursor de Marx en el sentido en que se refirió a la construcción de una estética materialista que: 1. colocara el valor de las obras y los modos del comportamiento en su verdadera relación con el arte, eliminado el problema de la jerarquía idealista entre arte y ciencia; 2. manejara primordialmente la cuestión del contenido en el arte, y 3. estableciera la distinción de lo bello como objeto del arte y la forma bella como propiedad imprescindible de toda obra de arte.¹³¹

e) *La literatura alemana*

La parte más importante de los trabajos de Lukacs estuvo dedicada a la literatura alemana: "La ocupación ideal y estética con la gran literatura alemana, ha sido un elemento decisivo de toda mi vida. Empezó en la temprana juventud y no ha concluido nunca."¹³²

Las grandes cumbres de la literatura alemana, son para Lukacs el periodo weimariano de Goethe y Schiller y el romanticismo de Jena.¹³³ El joven Goethe es un representante típico de la Ilustración, que como todos sus contemporáneos aceptaba los objetivos de

¹²⁹ Lukacs, "Máximo Gorki: 'La comedia humana' de la Rusia prerrevolucionaria", Ludz, *op. cit.*, p. 150.

¹³⁰ Lukacs, *Aportaciones a la historia de la estética*, ed. cit., véase el capítulo sobre Chernichevsky, p. 169.

¹³¹ Los tres puntos han sido tomados de las *Aportaciones...* de Lukacs, ed. cit., pp. 196, 200 y 204. Antes de terminar con el tema de la literatura rusa, podemos agregar que en las ediciones publicadas a partir de 1950, de *El realismo ruso en la literatura mundial*, Lukacs incluye un estudio sobre *El Don apacible*, de Sholojov que muestra el nacimiento de una nueva clase social y del *koljox*. También analiza de este mismo autor, el texto *Tierras roturadas*, donde se retratan diez años de desarrollo socialista. La importancia de estos trabajos de Lukacs radica en que defiende el *happy end*, sosteniendo que a diferencia de la literatura burguesa, en donde éste es una falsificación, en la literatura socialista procede del reflejo concreto del gran proceso histórico universal que lleva necesariamente a un desenlace optimista. Cf. Ludz, *op. cit.*, p. 478.

¹³² Lukacs, prólogo de 1963 a la edición alemana de sus *Obras completas*, en *Goethe y su tiempo*, *op. cit.*, p. 7.

¹³³ Lukacs, prólogo de 1950 a *Los realistas alemanes del siglo XIX*, *op. cit.*, p. 3.

la Revolución Francesa, pero rechazaba los métodos plebeyos de su realización.¹³⁴

Su obra juvenil *Los sufrimientos del joven Werther* representa la unificación de las tendencias subjetivistas y realistas del siglo XVIII pues, al mismo tiempo, muestra al hombre nuevo que nace en la sociedad que sigue al feudalismo, y se plantea el problema del humanismo burgués: la lucha del hombre por el despliegue libre y omnilateral de su personalidad, representando todas las pasiones abstractas y dispersas de la vida humana, en su forma más concentrada y la intimidad de la vida cotidiana burguesa.¹³⁵

El *Wilhelm Meister, años de enseñanza* constituye, para Lukacs, el producto de transición más importante de la novelística entre los siglos XVIII y XIX. En esta obra se encuentran resumidos los rasgos de ambos periodos del desarrollo de la novela moderna en el campo ideológico y artístico.¹³⁶

Su núcleo lo constituye el problema de la relación del escritor con el mundo burgués, manifiesto a través de la lucha de los ideales con la realidad y del triunfo de esta última. La importancia del *Meister* radica en que descubrió las tendencias metodológicas que luego se harían decisivas en la novela: la concentración de la acción en escenas dramáticas, la unión estrecha de personajes y sucesos, y sobre todo, el fin del realismo extensivo para la intensificación de la acción y de los rasgos típicos.¹³⁷ Para Lukacs la maestría de Goethe consiste en la profunda comprensión de los rasgos más esenciales de los hombres, la elaboración de lo típicamente común en lo individualmente diferenciador, la sistematización consecuentemente meditada de los parentescos, contrastes y matices y la capacidad de convertir todos esos rasgos en una acción viva y caracterizadora. Los hombres en la novelística de Goethe se agrupan alrededor de la lucha del ideal humanista y en contra de los extremos falsos del fanatismo y el practicismo.¹³⁸

Finalmente, cuando analiza el *Fausto*, Lukacs llega a la conclusión de que ésta es la gran obra de Goethe, donde pretende configurar todo el destino de la humanidad, reflejar el proceso histórico y desbordar todas las normas y las categorías sociales y humanas que

¹³⁴ Ya se expuso el sustrato de la literatura alemana, según Lukacs, en el capítulo I de este trabajo.

¹³⁵ Para Lukacs ésta es una novela de amor. Lukacs, "Los sufrimientos del joven Werther", en *Goethe y su tiempo, op. cit.*, pp. 75, 83 y 85.

¹³⁶ Lukacs, *Sociología de la literatura*, ed. cit., p. 365.

¹³⁷ Lukacs, "Wilhelm Meister, años de enseñanza", en *Goethe y su tiempo, op. cit.*, pp. 91-116.

¹³⁸ Lukacs, *Sociología de la literatura*, ed. cit., p. 382.

combaten entre sí. De esta manera llega a una configuración literaria total que es "la *Iliada* de la vida moderna".¹³⁹

Schiller es para Lukacs el precursor de la estética hegeliana; aquel que subjetiviza a los géneros y a la historia y que separa a la razón y al mundo sensible de manera idealista (como en la fenomenología): "La contradicción más profunda en la concepción schilleriana es la que media entre la concepción histórica y la estética de sus propios conceptos básicos."¹⁴⁰ La teoría schilleriana de la literatura también coloca a la antigüedad como el canon del arte y el modelo inalcanzable para la literatura. Ella se propone la gran tarea de restablecer la totalidad del hombre mediante la estética y su función educativa.¹⁴¹

Heine es el último de los grandes escritores burgueses que pudieron configurar ampliamente las contradicciones de la sociedad. Igual que Balzac, intentó superar el romanticismo, pero en su obra incluyó lo mejor de la herencia romántica. Si bien el 48 lo había convertido en un revolucionario, por su odio profundo hacia el capitalismo, ésta era sin embargo, una actitud romántica, heroica, producto de una visión del mundo escindida e incoherente que, por un lado, veía como necesario el desmoronamiento de la cultura burguesa y, por el otro, consideraba que ahí radicaba el origen de la decadencia.¹⁴² Heine comprendió y justificó la necesidad de la revolución socialista como la única posibilidad de cambio y, al mismo tiempo, le repugnó la realidad de esa revolución proletaria. Con la reacción bonapartista, Heine perdió la fe en el socialismo y al final de su obra se constituyó en el predecesor ideológico de los escritores desesperados y trágicos de la segunda mitad del siglo XIX, para quienes la vida había perdido todo sentido.

Para Lukacs, Heine es el poeta más alemán del siglo XIX: "Escogió la única forma alemana posible en su época, de la más alta expresión poética de las contradicciones sociales."¹⁴³ Sus problemas estilísticos son el reflejo más exacto y artísticamente más valioso

¹³⁹ La frase es de Puschkin, y Lukacs la utiliza en *Los realistas alemanes del siglo XIX*, *op. cit.*, p. 343. Para las posiciones teóricas de Goethe, cf. el epistolario Schiller-Goethe que Lukacs analiza en *Goethe y su tiempo*. Aquí no nos referimos a ellas porque Lukacs sostiene que en muchos casos no tienen nada que ver con la práctica artística del autor alemán.

¹⁴⁰ Lukacs, "La teoría schilleriana de la literatura moderna", en *Goethe y su tiempo*, *op. cit.*, p. 207.

¹⁴¹ Lukacs, *id.*, p. 164. Cf. el capítulo sobre Schiller en *Aportaciones a la historia de la Estética*, ed. cit., pp. 29-52.

¹⁴² Lukacs, *Los realistas alemanes del siglo XIX*, *op. cit.*, p. 113.

¹⁴³ Lukacs, *Sociología de la literatura*, ed. cit., p. 348.

de la gran crisis acontecida en la evolución alemana antes y después del 48.¹⁴⁴

La línea fundamental de la poesía de Heine se mueve... en dirección de una poesía popular... que abarca todas las cuestiones importantes de la época en sus raíces. Como poeta Heine quiso revelar el secreto de la filosofía hegeliana, pues en ella veía la incansable y encarnizada lucha contra la miseria económica y política de la vieja sociedad, contra las atrocidades del capitalismo...¹⁴⁵

En este sentido fue un poeta de transición o, como le llama Lukacs, "de condición fronteriza".¹⁴⁶

La moderna literatura alemana comienza con Von Kleist. Su obra se refiere a la incurable soledad de todos los seres humanos y a la desesperanza en el mundo de todo acontecer humano: nihilismo, desconfianza, muerte.¹⁴⁷

La debilidad básica de la visión del mundo kleistiana radica, para Lukacs, en el abandono de las mediaciones sociales, el enfrentamiento directo entre el hombre y su destino, con los acontecimientos históricos limitados a ser el trasfondo indiferente al contenido y al devenir individual.¹⁴⁸

Eichendorf fue el poeta de la visión del mundo católica, romántica, que despreció la vida prosaica de la Alemania pequeño-burguesa y filisteá. Su poesía "demuestra cómo pueden ir unidos una absoluta falta de claridad en la visión del mundo y un certero instinto humano y artístico".¹⁴⁹

Büchner fue un revolucionario, que se inserta en la línea que va de Babeuf a Blanqui, y para quien el centro de su actividad literaria estuvo puesto en la liberación de los campesinos. Su obra refleja la amargura de las masas miserables y el rencor ante las contradicciones objetivas de la realidad.¹⁵⁰

Keller fue uno de los épicos más importantes del siglo XIX. El hilo rector de su obra es, como en Hegel, Goethe y Schiller, educar a los hombres para influir en la vida pública. Keller lleva a su plenitud la novela corta que es la que permite, con gran esbeltez artística, plantear tipos sociales consistentes, hechos y acciones sencillos pero penetrantes.¹⁵¹

¹⁴⁴ Lukacs, *Los realistas alemanes del siglo XIX*, op. cit., p. 139.

¹⁴⁵ Lukacs, *Sociología de la literatura*, ed. cit., p. 355.

¹⁴⁶ Lukacs, *Los realistas alemanes del siglo XIX*, op. cit., p. 154.

¹⁴⁷ Lukacs, *Los realistas alemanes del siglo XIX*, op. cit., pp. 15-17.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 63 y s.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 59-93.

¹⁵¹ Lukacs, *Los realistas alemanes del siglo XIX*, op. cit., p. 203.

La obra de Raabe presenta una imagen clara y unívoca del destino alemán durante el siglo XIX. Representa un “valeroso ajuste de cuentas con unas ilusiones ya inservibles”,¹⁵² que son las de un pasado más feliz frente al mundo elitista. Su búsqueda se encaminó hacia una vía media entre el nuevo sistema capitalista y las viejas tradiciones alemanas, pero en un sentido de renuncia, de desamparo y debilidad frente al mundo burgués.¹⁵³

Dentro de esta línea de plasmación, el caso más excepcional fue el del viejo Fontane, que empezó a escribir a los 60 años y llegó a su clímax a los 80. Su obra es una elaboración detallada de las ilusiones de los intelectuales burgueses en el periodo inicial de la decadencia de la literatura.¹⁵⁴ Después viene el cambio fundamental para las letras alemanas.¹⁵⁵ Con la caída de Bismarck y el ascenso de Guillermo Segundo, salen a la luz diversas tendencias ideológicas, entre ellas el socialismo de Holz, Henckel, Ernst y Bahr, para quienes la literatura sólo es parte de la renovación total de la vida humana.¹⁵⁶ Pero este socialismo fue todavía ético-mesiánico, hasta religioso, y su importancia radica sólo en que, de él partió —a principios de 1890— un movimiento que alteró profundamente a la literatura alemana: la revolución literaria naturalista del “Sturm und Drang”. Este movimiento acentuaba el impulso racionalista, rompiendo con todas las reglas de medida y armonía estéticas y re-

¹⁵² Lukacs, *id.*, p. 270.

¹⁵³ Al final de su vida, Raabe se dedica a escribir cuentos infantiles plenos de humorismo. Es interesante que Lukacs se detiene en el humorismo en la literatura, al que considera como esencialmente moderno (en la antigüedad no existía), y que sobreviene con el alumbramiento de la sociedad burguesa para reflejar fenómenos sociales de nuevo cuño y dar testimonio de ciertas reacciones anímicas nuevas. El humorismo —como lo definió un contemporáneo de Shakespeare— es el fruto del predominio absoluto en las personas de una determinada característica sobre todas sus otras facetas, rasgos espirituales y fuerzas. Hunde sus raíces en la distorsión de los seres humanos y la sociedad, pero permitiéndoles permanecer en la armonía. De lo contrario, sería comicidad, ironía o sátira. Lukacs, *Los realistas alemanes del siglo XIX*, *op. cit.*, pp. 279 y 284.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 320. Para Lukacs, Effi Briest es un personaje tan completo, como Anna Karenina o Emma Bovary: presenta toda la idea del amor y del matrimonio en la sociedad.

¹⁵⁵ Ya dijimos que la literatura alemana reciente la analiza Lukacs en su texto *Skizze Einer Geschichte der Neuren Deutschen Literatur*, escrito a mediados del decenio 1940-50 y publicado hasta 1953 en Berlín, y que en español se le traduce como *Esbozo de una historia de la nueva literatura alemana*. Hay algunos capítulos de este texto en Ludz, *op. cit.*, pp. 431-456.

¹⁵⁶ De este periodo data la fundación de la revista *Die Freie Bühne*. La época imperialista en Alemania que dio lugar a todas esas corrientes en la literatura, es de crisis para el país: presión de las clases, indecisión ideológica, la contradicción entre el esplendor político externo del imperio y la situación ideológica y artística del país. *Cf.* Ludz, *op. cit.*, capítulos 1, 2 y 3 y p. 432.

saltaba lo popular y lo nacional.¹⁵⁷ Sin embargo, también los escritores naturalistas fracasaron en su lucha contra la estilización y la artificialidad de la vida. Hauptmann —figura solitaria— aparece como el único intento por superar el naturalismo, sin lograrlo. El culto a los hechos domina su creación, la acusación social se soslaya, y la inconformidad se convierte en un asunto personal e íntimo.¹⁵⁸

Las letras alemanas de la época imperialista se mantuvieron siempre naturalistas. Todas sus formas artístico-literarias, ya fuera que se denominaran impresionismo o expresionismo, simbolismo o nueva figuración, no realizaron nunca ninguna ruptura auténtica con el naturalismo.¹⁵⁹

Para Lukacs lo grave de este periodo, en el cual se disolvió el realismo, fue que empezó sólo con la duda sobre la posibilidad de conocer la realidad, y terminó por convertirse en un misticismo “cuyo vértice resultó en la bárbara falsificación de la historia que fue el fascismo y las locuras del Tercer Reich”.¹⁶⁰

Es por esto que Lukacs dedica algunos estudios a la estética de Nietzsche y de Vischer. Nietzsche, de quien proceden todos los elementos de la estética fascista, emprendió una lucha contra la decadencia del arte que había provocado el capitalismo, pero al mismo tiempo lamentaba el insuficiente desarrollo de éste.¹⁶¹

f) *Thomas Mann*

En adelante, Lukacs dedicó su trabajo a estudiar a los escritores antifascistas de la emigración: France, Rolland, Shaw, Zweig, Feuchtwanger y los hermanos Heinrich y Thomas Mann. Ellos representan una rebelión humanista contra el imperialismo, en particular Thomas Mann quien para Lukacs fue la única posibilidad realista que surgió en nuestro tiempo, y el último gran escritor burgués.

El “amor intelectual”¹⁶² de Lukacs por Mann se remonta a 1909, con la crítica a la novela *Alteza real*, pero el problema de Tonio

¹⁵⁷ J. Muñoz, nota en *Los realistas alemanes del siglo XIX*, op. cit., p. 346.

¹⁵⁸ Lukacs, *Sociología de la literatura*, ed. cit., pp. 311 y 443.

¹⁵⁹ Lukacs, *Esbozo de una historia de la nueva literatura alemana*, en *Sociología de la literatura*, ed. cit., p. 442.

¹⁶⁰ Lukacs, *La novela histórica*, ed. cit., p. 310.

¹⁶¹ Lukacs, *Aportaciones a la historia de la estética*, ed. cit., capítulo sobre Nietzsche, p. 315. Cf. Lukacs, *El asalto a la razón*, Barcelona, Grijalbo, 1972.

¹⁶² Esta frase es de I. Deütscher, “Georg Lukacs y el realismo crítico”, en *El marxismo en nuestro tiempo*, México, Era, 1975.

Kröger determinará “de manera central los motivos más importantes de mi juventud”.¹⁶³ La obra de Mann es para Lukacs la “fiel” representación de la realidad de la Alemania burguesa, desde su génesis y los caminos que condujeron a ella, hasta los problemas internos que la llevaron a su situación actual.

Mann nunca se anticipó al futuro y utilizó métodos “sobrios y serenos” para mostrar la conciencia del burgués.¹⁶⁴ La lucha de Mann —emprendida en la posguerra— fue en favor de la democracia y en contra de la decadencia, pero sabía de antemano que ésta no tiene solución.

La obra de madurez de Mann: El *Doctor Faustus* y el ciclo de novelas de José, sistematizaron los temas de su juventud,¹⁶⁵ y tienen como idea central,

el análisis de la problemática de todo el arte moderno. Muestra[n] cómo lo puramente subjetivo, alejado de la comunidad... se nutre necesariamente... del moderno individualismo burgués de la era imperialista, disolviendo necesariamente también, en la propia obra, los antiguos y los nuevos lazos con la sociedad... Por otro lado, Thomas Mann muestra también cómo de esta misma situación surge un incesante apetito de síntesis, de autodomínio, de orden y de organización, sin el menor fundamento real...¹⁶⁶

Para Lukacs, Mann no encontró el camino que lleva a Marx, pero sí la vacuidad de su propio camino —en el de Adrian Leverkühn— y en el del arte y la cultura burgueses. El último trabajo de Lukacs sobre Mann estudia la obra *Confesiones del caballero de industria Felix Krull*, que analiza las relaciones entre el hombre y el mundo circundante.¹⁶⁷

¹⁶³ Lukacs, prólogo de 1948 a *Thomas Mann*, en *Obras completas*, t. XII, Barcelona, Grijalbo, 1969, p. 10.

¹⁶⁴ Lukacs, “A la búsqueda del burgués”, en *Thomas Mann*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁶⁵ Es decir, aquellos problemas que aparecían en *Alteza real*, *Los Buddenbrook*, *Lotte en Weimar*, *La montaña mágica* y *La muerte en Venecia*.

¹⁶⁶ Lukacs, “La tragedia del arte moderno”, en *Thomas Mann*, *op. cit.*, p. 79.

¹⁶⁷ Lukacs, “Lo lúdico y sus motivaciones”, en *Thomas Mann*, *op. cit.*, p. 118. Al final de este libro hay un epílogo muy conmovedor donde Lukacs lamenta la temprana muerte de Mann. Antes de seguir adelante, convendría hacer mención del tratamiento que da Lukacs a los críticos literarios más importantes de Alemania: Lessing y Meiring. Lessing vuelve a Aristóteles para establecer un canon que sólo se realiza en Sófocles y en Shakespeare, con lo que se coloca él mismo como un eslabón de la gran cadena que va desde Leibniz hasta Hegel. Su tarea principal consistió en demoler la estética áulica y volver a la clásica. Meiring por su parte, intenta una concepción del arte como reproducción de la realidad objetiva, median-

g) *La decadencia*

Para Lukacs la obra de Gide, Joyce, Proust y Kafka, y en general de todos los escritores vanguardistas del siglo xx, es la literatura de la decadencia, donde el hombre aparece solo, sin relación con los demás y sin esperanza, y donde las contradicciones y las deformaciones del capitalismo parecen naturales e inmutables. Es la representación de la disolución de la novelística, en tema y estructuración, en contenido y forma,¹⁶⁸ pues tiene todas las características del antirrealismo: la subjetividad, la angustia, el empleo de particularidades abstractas en lugar de tipos, en fin "la incapacidad de captar el sentido y las leyes de la evolución social"¹⁶⁹ y, por tanto, la abolición de su propia estética.

h) *El realismo socialista*

¿Cuáles son las perspectivas que ve Lukacs para la literatura?

"Desde hace un siglo para el escritor es imposible una toma de posición respecto a la vida humana sin una toma de posición respecto al socialismo."¹⁷⁰ Sólo un realismo enmarcado en esta perspectiva puede abarcar a la historia con una conciencia justa. Pero ese nuevo realismo no significa para Lukacs el neoacademicismo soviético de la era de Stalin: "Todo cuanto ha navegado bajo la bandera socialista no ha sido más que un naturalismo de época."¹⁷¹

Se trata de llegar al verdadero realismo socialista, como etapa superior del realismo crítico, como "una vuelta a las tradiciones clásicas, pero no en un sentido de renacimiento sino de renova-

te los pensamientos y las representaciones de los hombres. Pero su herencia democrática, nunca replanteada ni analizada por él, le hacen simplificar demasiado las relaciones entre la base y la superestructura, y termina por ignorar la teoría del reflejo y por quedarse en el idealismo. El elemento histórico domina en sus investigaciones y ello le permite contribuir a salvar las tradiciones del periodo revolucionario de la burguesía alemana (sobre todo en sus biografías de Lessing, Heine y Schiller), y puede pasarlas a los proletarios, aunque siempre niegue la posibilidad de un arte proletario tanto en el periodo de la lucha de clases como en el de la dictadura del proletariado. Cf., para Lessing: *Los realistas alemanes en el siglo XIX, op. cit.*, p. 153, y para Mehring: *Aportaciones a la historia de la estética, op. cit.*, pp. 448 y 481.

¹⁶⁸ Lukacs, *Significación actual del realismo crítico*, ed. cit., pp. 56 y s.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 94.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 76.

¹⁷¹ Holz, primera entrevista con Lukacs, *op. cit.*, p. 48. Cf., la ya citada entrevista con Liehm: "Realismo, ¿experiencia socialista o naturalismo burocrático?", *Checoslovaquia*, diciembre de 1963, en *Polémica sobre el realismo*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1972.

ción".¹⁷² Se trata, como dijo Lenin, de conservar lo mejor de la herencia burguesa y a partir de ella construir la nueva literatura del verdadero realismo socialista, capaz de describir todos los aspectos inmediatos y concretos de la sociedad, representándolos artísticamente a partir de las leyes de su propia evolución. Para Lukacs la alternativa a la que se enfrenta todo escritor moderno es: Mann o Kafka, es decir, un realismo crítico verdaderamente vital o una decadencia artísticamente interesante.¹⁷³

4. EPÍLOGO. HEGEL Y MARX PARA LUKACS

¿Cómo resume Lukacs los puntos esenciales de la obra de Hegel y de Marx en relación con la estética?

La estética es para Hegel parte del desarrollo total del mundo, el grado inferior de manifestación del espíritu absoluto, en tanto que es el nivel de la intuición (seguido jerárquicamente hacia arriba por la religión que es representación y por la filosofía que es concepto). La estética es la más grandiosa revelación de los principios humanísticos, del hombre desarrollado en cada una de sus facetas como un todo orgánicamente armonioso entre los rasgos individuales y los sociales.

La estética hegeliana parte del análisis de contenido en un sentido histórico concreto y de ahí deduce sus categorías fundamentales que concibe como absolutas: la belleza, el ideal, los géneros artísticos. Pero el contenido no nace determinado por el individuo aislado sino por la realidad objetiva que es independiente de él, aunque en cada caso particular se recibe y se expresa de manera diferente, según los medios propios del arte, que son las formas. Pero tampoco estas formas son arbitrarias, sino que se dan en momentos determinados del desarrollo histórico, de manera que surgen, cambian y desaparecen diferentes géneros. En la era burguesa el género por excelencia es la novela.

Uno de los grandes méritos de Hegel, según Lukacs, fue la elaboración de las contradicciones dialécticas que caracterizan a los diversos periodos del arte, y que le permitieron llegar a comprender el valor estético de cada uno de ellos y a concluir que la antigüedad es el propio y auténtico periodo del arte y que ninguna otra época cumple con esa condición, ya sea porque no ha alcanzado un desarrollo filosófico completo o porque ya lo ha rebasado y de esa

¹⁷² Lukacs, *La novela histórica*, ed. cit., pp. 431 y 441.

¹⁷³ Lukacs, *Significación actual del realismo crítico*, ed. cit., p. 107.

manera contradice la esencia de lo estético; y en segundo término, puede concluir que el capitalismo es desfavorable al arte.¹⁷⁴

Sólo Marx y Engels pudieron llevar a cabo la inversión materialista de la estética, al concebir al arte como reflejo de la realidad objetiva y que por lo tanto, lleva todas las contradicciones del desarrollo de la humanidad y de la lucha de clases.¹⁷⁵

El origen y desarrollo de la literatura son parte del proceso histórico total de la sociedad. La esencia y el valor estético de las obras literarias también son parte del proceso social general "en cuyo decurso el hombre asimila el mundo por medio de su conciencia".¹⁷⁶

Según Lukacs, la estética de Marx hay que entenderla desde dos puntos de vista metodológicos:

1. Que la esencia del sistema marxista es la comprensión del proceso de la historia conjunta de la producción social, es decir, que la evolución de la sociedad y del pensamiento es un proceso con leyes generales referidas a determinados principios históricos, y

2. Que esto significa que lo absoluto y lo relativo forman una unidad indestructible y por lo tanto no hay división entre las ciencias particulares y el arte, sino que todos son momentos de la historia donde el papel primario corresponde a las fuerzas productivas.¹⁷⁷

Pero los principios del materialismo histórico no quieren decir que lo económico sea lo único activo, pues aunque se impone en última instancia, hay una compleja red de interacciones entre la base y la superestructura. Esta idea nos permite llegar a dos concepciones fundamentales del marxismo:

1. Que el desarrollo de las ideologías no es un paralelo mecánico al desarrollo de la sociedad, pues la evolución del arte y la literatura puede ser desigual al progreso económico y social, es decir, "una autonomía relativa", y

2. Sobre el papel de la energía creadora del sujeto. Ésta tiene cierta independencia en su desarrollo, es decir, "una sustantividad relativa".¹⁷⁸

¹⁷⁴ Lukacs, *Aportaciones a la historia de la Estética*, ed. cit., véase todo el capítulo sobre Hegel, pp. 123-137.

¹⁷⁵ *Ibid.*, el capítulo sobre Marx, pp. 147-156.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 233.

¹⁷⁷ Lukacs, *Aportaciones a la historia de la estética*, ed. cit., pp. 232 y s.

¹⁷⁸ *Ibid.*, pp. 234 y s.

El modo de producción capitalista, que es el nivel económico más alto en las sociedades, es sin embargo, desfavorable al despliegue del arte y la literatura, porque las relaciones entre los hombres y con la naturaleza aparecen cosificadas, y el hombre deformado, fragmentado, alienado. Y puesto que el arte y la literatura son esencialmente humanistas, en el sentido de entender profundamente al hombre y defender su integridad frente a las tendencias que lo deforman, ahí donde la explotación es tan brutal como en el capitalismo, se requiere de un arduo trabajo intelectual para aprehender la esencia de las relaciones sociales.¹⁷⁹

El problema de captar la esencia y la apariencia como momentos de la realidad objetiva y de fundirlos en un proceso de totalidad es la tarea del escritor. Pero lo que se presenta a la conciencia no es sino un reflejo aproximado de la realidad que existe objetiva e independiente de ella y a la que el artista debe penetrar;¹⁸⁰ y la única forma de penetración es llevar el proceso social a la conciencia a través del trabajo del sujeto creador y mediante el realismo "que es, para la concepción marxista, la materialización artística de la esencia".¹⁸¹

De aquí resulta que el objetivismo no se opone al subjetivismo sino que lo acentúa, pero que el objetivismo tampoco significa neutralidad frente a los fenómenos sociales, sino la necesidad de captar su carácter y dirección, lo que implica una toma de posición, una tendencia que no violente la realidad objetiva, sino que, dejándola desarrollarse de manera natural, brote por sí misma de la situación y de la acción. Estas tendencias necesariamente serán progresistas, porque ése es el sentido de la evolución del mundo y un artista honrado lo dejará ver, a pesar de sus posiciones políticas propias.¹⁸²

¹⁷⁹ Lukacs, *Aportaciones a la historia de la estética*, ed. cit., pp. 239 y s.

¹⁸⁰ *Ibid.*, pp. 244 y s.

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 250 y s.

¹⁸² Lukacs, *Aportaciones a la historia de la estética*, ed. cit., p. 253. Marx también utiliza el ejemplo de Balzac.

LUKACS: ALGUNAS CONCLUSIONES

1. UNIDAD DE LA OBRA

La primera idea fundamental que sustenta este trabajo es que existe una relación muy estrecha entre las posiciones filosóficas, políticas y estéticas de Lukacs. Esta continuidad se manifiesta a través de su vida en la adhesión a una vía parlamentaria al socialismo, su posición en favor de las tendencias frentistas, etcétera. En términos de lo que en este trabajo nos interesa, se observa una continuidad en los planteamientos lukacsianos que va desde sus primeras obras hasta las últimas, en los problemas que analiza y en las categorías con que lo hace. Las diferencias se manifiestan en los enfoques metodológicos. Esto que parece muy sencillo, es sin embargo una cierta novedad en la interpretación de Lukacs. En los trabajos de Adorno, Steiner, Lichteheim y otros críticos occidentales, la vida de Lukacs recibe un tratamiento especial "como mártir del estalinismo" y su obra se divide en periodos: kantiano, hegeliano, estalinista, aristotélico. Las conversiones aparecen como actos de fe y las autocríticas como ejemplos de obediencia servil. La ideología que subyace a estas interpretaciones trata de mostrar lo inútil que resulta iniciar la empresa de elaboración de una estética marxista.¹

Tampoco en las interpretaciones de los teóricos comunistas oficiales han tenido mucha suerte los trabajos de Lukacs. Proscrito por los leninistas como reformista y por los estalinistas soviéticos y húngaros como demócrata burgués y hegeliano, Lukacs despertó sospechas de oportunismo a derecha e izquierda. Estas múltiples inserciones demuestran la complejidad de interpretación de la obra lu-

¹ F. Jameson, "The case for Georg Lukacs", en *Marxism and Form*, New Jersey, Princeton University Press, 1971, pp. 160-205.

kacsiana, de la que aquí sólo intentaremos una parte, la que corresponde a sus trabajos sobre literatura. Pero es necesario dejar claro que esto sólo es posible en dos sentidos: insertándolo en la coyuntura muy precisa de los tiempos que le tocó vivir y como unidad y continuidad de vida-filosofía-política y crítica literaria, donde cada parte está inseparablemente ligada a las demás y tienen, a lo largo de su vida, una continuidad en los problemas que le preocupan.²

2. EL MARXISMO OFICIAL

El sustrato de la obra lukacsiana se puede encontrar, por un lado, en la situación de Hungría. Como ya vimos en el primer capítulo, el atraso histórico y cultural de este país afectó profundamente las etapas de la formación de Lukacs y le obligó a buscar refugio en la cultura alemana, de la que de cualquier manera siempre permaneció “extrañado” y “distanciado”. Pero al mismo tiempo, este atraso histórico resultó ser una ventaja para una síntesis profundamente original, pues no se trataba sólo del atraso sino de una inmovilidad y una impotencia social generalizadas. También Rusia se encontraba económica y socialmente atrasada, pero ahí la configuración de diversos factores pudo dar lugar a movimientos ideológicos y políticos que no se dieron en Hungría (como el liberalismo, el populismo, el nacionalismo, el radicalismo burgués, etcétera). Para aquellos que como Lukacs, buscaban trascender las formas de impotencia, esto sólo era posible a un nivel ideológico y de incipiente radicalismo político. Dice De Feo:

El eco de la crisis económica, social y política de Europa, cada vez más angustiada por las luchas antimperialistas, se manifiesta en Lukacs a través de un deseo de lo absoluto, que sólo se puede realizar en la solitaria contemplación trágica.³

Formulado así, el pensamiento trágico lukacsiano revela una profunda actitud religiosa, que le empuja a una rebelión contra la aridez de la razón y del orden constituidos. Esta rebelión permanece ligada a la matriz de clase, aristocrática, tipo Nietzsche o Kierkegaard, que tanto influyeron en Lukacs. El primer socialismo de

² Ludz, P. “Marxismo y literatura. Introducción crítica a la obra de Gyorgy Lukacs”, en Lukacs, *Sociología de la literatura*, edición original preparada por P. Ludz, Madrid, Península, 1967.

³ De Feo, N. *Weber y Lukacs, ideología-dialéctica*, Barcelona, A. Redondo, 1972, p. 14.

Lukacs es pues, sólo una envoltura que surge de la impotencia y que se encierra en una revuelta solitaria.⁴

El fin de la Primera Guerra Mundial y la Revolución de Octubre, que Lukacs observó desde un emplazamiento nacional bastante inerme, así como la crisis ideológica del movimiento comunista internacional le hacen optar por la espontaneidad propuesta por Luxemburgo en lugar de la organización centralizada propuesta por Lenin. Incluso después de los acontecimientos revolucionarios en Hungría, no existieron agentes sociales que pudieran materializar los cambios. De ahí las diferencias entre la teoría vacía —socio-políticamente— de Lukacs y el realismo y concretismo del trabajo de Lenin. Mientras que Lenin deriva de Hegel y de Marx estímulos concretos para la solución de las urgentes tareas prácticas que enfrenta la Revolución de Octubre, Lukacs postula siempre en términos teóricos, y mientras Lenin vive la praxis, Lukacs se refiere a ella en términos filosóficos. Las diferencias no tienen que ver con la capacidad intelectual sino con la situación objetiva; las tareas de Lenin son concretas, en tanto que las posibilidades prácticas de Lukacs están anuladas en esa atmósfera de inercia.

El resultado de esta situación se observa en el carácter ambivalente de las perspectivas de Lukacs: si bien por una parte pudo abordar y elaborar categorías filosóficas fundamentales como la totalidad y la mediación, de otra parte no le quedó más alternativa que aliarse con Stalin.

El trasfondo que determina la toma de posición política lukacsiana fue precisamente que el estalinismo constituía la única instrumentalidad real —cualesquiera que fueran sus contradicciones y sus perspectivas—, que le permitía participar en el cambio. Como bien dice Meszaros, no es que Lukacs no tuviera conciencia de la brecha que separaba la instrumentalidad práctica dada y las perspectivas generales, pues él empleó buena parte de sus energías en la elaboración de “mediaciones” que pudieran tender un puente sobre esa brecha, pero las circunstancias históricas resultaron determinantes para situarlo en esa perspectiva y al mismo tiempo para permitirle producir, en el campo “mediado” de la estética y en las esferas más abstractas de la filosofía, formulaciones de primer orden.⁵

El pánico al nazismo que domina toda la obra del periodo ortodoxo de Lukacs, y al mismo tiempo, el modo en que se desarrolló la revolución soviética, restringieron su trabajo al campo de la ideología y convirtieron su crítica en “abstracto-teórica” y “genérico-

⁴ *Ibid.*, p. 155.

⁵ Meszaros, I. “El concepto de dialéctica en Lukacs” en Parkinson (ed.), *Lukacs, el hombre, su obra, sus ideas*, Barcelona, Grijalbo, 1973, p. 62.

ideológica".⁶ La misión de Lukacs consistió en adelante, en plantear teorías éticas donde no se enfrentaran el pensamiento y la posición política y que convirtieron las perspectivas del socialismo en posiciones morales.

Lukacs tuvo la grandeza de explotar las pocas condiciones que objetivamente se le permitieron, para elaborar un sistema más rico que cualquier otro logro filosófico dentro del mundo soviético, pero siempre identificado con sus postulados.

Se coloca en el ala derecha del estalinismo, con aquellos que apoyaban la idea del frente popular invocando la respetabilidad de la tradición burguesa. Su propio humanismo y su formación le permiten adaptar sus trabajos sobre literatura a estos planteamientos, para ofrecer a los soviéticos la cultura occidental, y a los occidentales el marxismo soviético. No es casual que la parte determinante de sus escritos sobre crítica literaria date del periodo de los años treinta y su prolongación en los años cuarenta. Lukacs eleva el Frente Popular del nivel de la táctica al de la ideología y proyecta sus principios en la filosofía, en la historia de la literatura y en la estética. Su obra se convierte en la refinada adulación de los valores culturales tradicionales de la burguesía y sus escritos corren parejos con la lucha por buscar aliados para el estalinismo. Su trabajo consistió en establecer un frente común con aquellas "fuerzas intelectuales" con las que pudieran contar los soviéticos.

La fascinación del estilo lukacsiano, su dignidad y soltura para moverse dentro del dogma así como su gran cultura personal, lo colocan como el mejor de entre los agentes zhdanovistas, pero siempre dentro de ellos, como fundamentador teórico del realismo socialista.⁷ Todo esto queda demostrado en sus trabajos para rescatar a los realistas alemanes del siglo XIX de la interpretación fascista, para situar a Thomas Mann por encima de Brecht, para presentar a Walter Scott como poeta popular y del cambio social, para buscar en la literatura francesa una alianza conveniente a Stalin y para recobrar la línea materialista rusa que comienza con Bielsky y termina con Gorki (y los trabajos de lingüística del propio Stalin).

Preparado por la *Geistesgeschichte* alemana, Lukacs busca algunas cosas muy específicas en sus escritos de crítica, y puede adaptarlas a los esquemas oficiales de una determinada política cultural. Resulta así que el crítico marxista Lukacs sólo encuentra la calidad artística ahí donde cree o sabe que debe estar⁸ y colabora, con con-

⁶ De Feo, *op. cit.*, p. 96.

⁷ Deutscher, I. "Georg Lukacs y el realismo crítico", en *El marxismo en nuestro tiempo*, México, Era, 1975, p. 217.

⁸ A. G. Lehman, "El marxista como crítico literario, en Parkinson (ed.) *op. cit.*, p. 219.

vicción, en la cacería de brujas estalinista,⁹ como perro de presa contra los desgraciados escritores antifascistas en el exilio.¹⁰

3. HEGEL Y MARX

Discípulo de los mejores maestros de la desesperación filosófica burguesa (Kierkegaard, Nietzsche, Dostoievsky, Ibsen), Lukacs lleva hasta sus últimas consecuencias el individualismo filosófico posthegeliano.¹¹

Los pensadores que directamente influyeron en Lukacs (Rickert, Dilthey y sobre todo Simmel y Weber), tienen en común un elemento: "la importancia que para todos ellos tuvo la recuperación del joven Hegel en términos vitalistas y románticos".

La perspectiva relativista se convierte en ellos, cada vez más, en la afirmación metafísica del carácter trascendente de la vida, entendida como un principio... en el que se originan todas las manifestaciones de la actividad humana. Se trata... de un giro de la teoría de los valores en dirección ontologista, y del historicismo hacia la elaboración de una metafísica de la vida.¹²

Las primeras obras de Lukacs presentan algunos puntos de convergencia con esta orientación. Prolonga la teoría de Simmel mediante su investigación sobre Hegel. La categoría simmeliana de "fuerza necesaria para la superación de la realidad" se convierte en la palanca entre el ser y el deber ser y desde sus primeros ensayos, se formula como posibilidad objetiva (categoría hegeliana).

Ludz ha destacado las similitudes y las diferencias entre las concepciones de Simmel y de Lukacs:

En Simmel la forma se desliga del... proceso de la vida y permanece separada, "atemporal", "estática", en "una fenomenalidad existente de por siempre". Simmel utiliza dos conceptos de forma: en primer lugar, la forma está, como la vida, directamente coordinada con la sustancia primaria del ser; y en segundo, la forma se desliga de la vida que, aunque surgida de esta sustancia básica, es movida por aquélla. En Lukacs vuelve a aparecer esta doble determinación del concepto de forma... en el periodo premarxista y bajo la fuerte in-

⁹ Deutscher, *op. cit.*

¹⁰ Demetz, P. "Georg Lukacs como teórico de la literatura", en *Marx Engels y los poetas*, Barcelona, Fontanella, 1968, pp. 267-302.

¹¹ De Feo, *op. cit.*, p. 135.

¹² Bedeschi, G. *Introducción a Lukacs*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, pp. 51 y s.

fluencia de Kant, la forma es para Lukacs... absolutamente preeminente. La vida es siempre una vida conformada de antemano. Por otra parte, a pesar de la primacía de la forma, también en él la vida como configurada histórica, individualmente (forma de vida) contrasta como configuración (forma artística) con el proceso primario del ser que fluye irracionalmente bajo ésta, así como también con la obra de arte, y este configurado se contrapone entonces a la forma de vida.¹³

El otro terreno sobre el cual se profundiza la visión lukacsiana del mundo es la estética irracionalista y el escepticismo weberiano, de donde surge la problemática existencialista, fenomenológica y sicoanalítica de la alienación burguesa.¹⁴ Para Weber —como para Lukacs— la ciencia por su naturaleza está vinculada al método analítico y formal, y como tal necesariamente conduce al formalismo y a la cosificación de la praxis.

También para ambos el pensamiento dialéctico queda fuera de la racionalidad de la ciencia, y aunque Weber vaya por el camino de la ciencia y del método analítico, y Lukacs escoja el camino de la ideología y del método dialéctico —concepciones contrapuestas—, se sigue una misma línea de elaboración, más que por la problemática estudiada, por el método y la solución que dan a ella. Lukacs reproduce la analítica weberiana en la dialéctica, a través de una meditación “ideológica” del materialismo histórico y reintegra así a las dos corrientes principales de la cultura burguesa del siglo XIX, por un lado la analítico-científica del empirismo y la economía política clásica y, por el otro, la tradición estética y filosófica del idealismo.¹⁵

El encuentro de estas concepciones nihilistas, existencialistas y de pesimismo social se produce en Lukacs de una manera muy problemática. Frente a un mundo cada vez más desarticulado y contradictorio, Lukacs busca una nueva unidad entre ciencia, ideología y visión del mundo. La síntesis la encuentra en Hegel, en la *Fenomenología del espíritu* (la historia en forma de novela). “La historia problemática de la vía lukacsiana hacia el marxismo, encuentra en Hegel un punto de referencia.”¹⁶

¹³ Ludz, *op. cit.*, pp. 27 y s.

¹⁴ De Feo, *op. cit.*, p. 138.

¹⁵ *Ibid.*, p. 13. Hay algunos trabajos muy interesantes sobre la relación Lukacs-Weber, además del que aquí se cita; cf. Rossi, “La distruzione della ragione e la crisi de la filosofia tedesca”, en *Rivista di Filosofia*, 1956, y Vacatello, “Lukacs, da storia e coscienza di classe al giudizio sulla cultura borghese”, Florencia, 1968; cf. Bedeschi, *op. cit.*

¹⁶ De Feo, *op. cit.*, p. 163.

En *Teoría de la novela* resulta demasiado fácil insistir en el carácter hegeliano del encuadre lógico y metodológico: “El punto de partida está dado por la disolución de la armonía primitiva, de la bella vida ética caracterizada por el mundo griego, y en consecuencia por el surgimiento de una escisión. Como en la fenomenología, también aquí la tensión hacia la recomposición de la unidad y la reconstitución de la armonía perdida constituyen el meollo de todo el proceso. Aquí el historicismo que se propone es de tipo hegeliano: la concepción de la novela como la expresión literaria de la unidad perdida y de la oposición que en lo sucesivo se refleja en la conciencia y en el saber de los hombres.”¹⁷

Las categorías lukacsianas son hegelianas: la tesis del arte como totalidad y la totalidad interrumpida en el arte del mundo posterior a la antigüedad, el enfoque de lo típico y de la obra de arte como fragmento de una concepción histórica y filosófica del mundo, a la vez que como una realidad, una totalidad y una unidad por sí misma y la afirmación de la carencia absoluta de valor del mundo social y empírico para el individuo. El ideal trágico lukacsiano de la armonía, la unión de la perfección clásica y la libertad infinita, la totalidad del ser, son —desde Sócrates hasta Hegel—, la médula de la filosofía occidental.

Para Lukacs, como para Hegel, la novela es la expresión literaria del rompimiento de la unidad, y al mismo tiempo es un medio que sirve para desvelar y edificar la totalidad oculta de la vida. Como para Hegel, el pensamiento puro no tiene valor como medio privilegiado de acceso a la realidad, sino la narración que se convierte en absoluto.¹⁸

Lukacs no explica cómo se da la unidad en la literatura —siendo que es precisamente la representación del rompimiento de la armonía—, se limita a sostener que la novela puede construir su propia totalidad. Esta idea genial, intentan defenderla hoy novelistas y críticos, incluso contra Lukacs.

Pero el encuadre de *Teoría de la novela* se convierte en un “monstruo de seis patas” para Lukacs. Las definiciones caben de modo incómodo en sus propias categorías. La tipología de la novela, donde cada clase se objetiva en una sola obra, termina por negarse a sí misma. En los dos primeros casos, el hombre lucha con su medio ambiente, como si éste fuera un absoluto externo a él, mientras que en el tercer caso, ese absoluto se vuelve la sociedad y la tensión deja de ser metafísica para convertirse en histórica. La re-

¹⁷ Bedeschi, *op. cit.*, p. 27.

¹⁸ Jameson, *op. cit.*, pp. 160-205.

lación del hombre con su medio deja entonces de ser contemplativa para permitirle participar y cambiarlo, la realidad externa deja de ser extraña y aparece hecha de su misma sustancia, de manera que la historia resulta ser producto de la actividad del hombre. Es claro que Lukacs pasaba de una concepción metafísica del mundo a una histórica, aunque aún no la definiera con claridad. Aparecen diferencias en el enfoque de Lukacs y el de Hegel, en “la afirmación de lo irrealizable de las aspiraciones humanas a la unidad vital y la noción de la negación de una pacificación final del espíritu consigo mismo”.¹⁹ Lukacs niega que el arte se haya vuelto problemático (para Hegel el arte murió), en la medida en que el mundo social e histórico ha dejado de serlo,²⁰ y plantea una utopía, donde hombre y mundo serán otra vez una unidad (como en la Grecia antigua).

Hegel no le sirve a Lukacs para resolver su monstruo de seis patas. El pensador húngaro critica a Hegel el que intente abordar los problemas como puramente teóricos, como lógicos, resultando que las categorías mediadoras alcanzan independencia como “esencias reales” liberadas del proceso “histórico real” y convertidas en “una nueva inmediatez petrificada”.²¹

El camino al marxismo se da pues, de un modo natural, no como cambio radical sino porque en él encuentra una respuesta a aquellas cuestiones que siempre le habían preocupado y puede continuar el proceso de su desarrollo teórico. En la obra de Lukacs encontramos la persistencia de problemas que van desde la función de la literatura en la sociedad y el papel general del arte, hasta categorías como la totalidad, la relación forma-contenido, la oposición entre lo abstracto y lo concreto, el fenómeno y la esencia, la relación objeto-sujeto, la alienación y la visión del mundo que se desarrollaron en el marco hegeliano-marxista sin rupturas, sino como cambios cualitativos o dialécticas “superaciones-conservaciones” de un estadio anterior.²²

Como dice Posada, no era necesario ningún cambio radical pues el idealista objetivo contempla a la obra de arte individual con la misma condescendencia y desde las alturas del espíritu absoluto, como lo hace el marxista desde un punto de vista de la historia absoluta. Ambos continúan en primer lugar, devotos de su verdad

¹⁹ Bedeschi, *op. cit.*, p. 28.

²⁰ Piacioli, comentario bibliográfico sobre *El alma y las formas y Teoría de la novela*, en *Rivista di Filosofia*, LV, 64, pp. 84 y s.; cf. Bedeschi, *op. cit.*, p. 28.

²¹ Lukacs, G. *Moisés Hess y los problemas de la dialéctica idealista*, cf. Meszaros *op. cit.*, p. 84 (ver las críticas a Hegel en el primer capítulo de este trabajo).

²² Lukacs, *Moisés Hess...*, citado por Meszaros, *op. cit.*, p. 48.

ideológica y más inclinados a juzgar a la obra de arte de acuerdo con los elementos no estéticos que definen su carácter. Si en *Teoría de la novela* la filosofía de la historia se realiza en la novela, en *La novela histórica* será el movimiento social de índole material el que aparezca a la luz del logro individual; si en el periodo idealista lo típico era una cualidad que elevaba lo particular a lo universal, en el periodo marxista se historizan las categorías para hacerlas útiles a una época política: idea e idea experimentada se vuelven historia e historia experimentada.²³ El marxismo representa para Lukacs el instrumento de superación del *impasse* de las contradicciones teóricas y prácticas que le planteaba la problemática burguesa. En él encuentra a la praxis como el vínculo intermediario crucial para los fenómenos humanos, y las relaciones antes problemáticas entre sujeto y objeto se convierten en dialécticas: "En otras palabras, el sujeto no se limita a reflejar a su objeto de manera pasiva, sino que también actúa sobre éste, y esa acción es lo que Lukacs llama praxis."²⁴

El rescate del concepto de praxis como necesidad histórica y no como imperativo ético o conciencia ética individual constituye una de las aportaciones teóricas más importantes de Lukacs.²⁵

El historicismo de Hegel se amplía en Lukacs, pero pierde su interpretación metafísica y adquiere una histórica: el *weltgeist* se convierte en la evolución del dominio del hombre sobre la naturaleza, y en un proceso dialéctico por el cual el modo de producción crea formas ideológicas y sociales que entran en conflicto con el mismo proceso. Los puntos nodales hegelianos se convierten en etapas de un proceso en el que las contradicciones juegan un papel determinante.²⁶

²³ F. Posada, *Lukacs, Brecht y la situación actual del realismo socialista*, Buenos Aires, Galerna, 1969. Cf. Jameson, *op. cit.*, quien sostiene con mucha claridad esta idea de la continuidad, y por supuesto el texto de Ludz.

²⁴ Parkinson, G. H. R. "Lukacs, sobre la categoría central de la estética", en Parkinson (ed.), *op. cit.*, p. 20.

²⁵ Opinión de A. Híjar, vertida en la entrevista que le hizo la autora y en sus artículos inéditos "Siqueiros y el realismo" y "Engels y el realismo".

²⁶ Según Bedeschi, la continuidad del método de Hegel y Marx particularizada en la tesis objetiva de la contradicción como núcleo de la dialéctica lleva a muchos problemas. De la contraposición entre pensamiento y ser nace para Lukacs el irracionalismo, que consiste en la negación de la dialéctica por el reforzamiento de la inmediatez del dato. Como se considera irracionalista cualquier filosofía que no reconoce el descubrimiento de la dialéctica en la forma establecida por Hegel, la destrucción de la razón se configura como la negativa a reconocer la presencia de la razón en la historia y la intrínseca racionalidad dialéctica de todo momento histórico. Cf. Rossi, "La distruzione della ragione e la crisi de la filosofia tedesca", *op. cit.*, citado por Bedeschi, *op. cit.*, p. 78. Rossi se pregunta si Lukacs no se refiere una vez más a la razón absoluta hegeliana y a la polémica que en ese tiempo la enfrentaba con el irracionalismo, además, claro, de apoyar su práctica política propia.

En *Historia y conciencia de clase*, Lukacs intenta una inflexión de la problemática ideal planteada por Hegel hacia la historia real. Restaura íntegramente la crítica hegeliana del pensamiento científico que distingue y divide lo particular de lo universal, lo finito y lo infinito, el ser y el pensamiento.

La crítica del intelecto|... con la reivindicación vinculada a ella de la razón, sería lo que Hegel y Marx tienen en común verdaderamente y lo que les permite concebir a la realidad como totalidad, es decir, como unidad-identidad del objeto y el sujeto, del ser y el pensamiento, de lo particular y lo universal. De ahí se desprende una totalidad o razón que genera lo universal y comprende en ella lo particular.²⁷

Pero lo que consigue Lukacs en *Historia y conciencia de clase* es, según Vasoli, identificar la crítica del "fetichismo" y de la "cosificación" de la sociedad burguesa, con el proceso de objetivación debido a la ciencia, la técnica y la organización industrial en el mundo moderno.²⁸

La distinción entre objeto y sujeto, es vista como la escisión entre el trabajador y los medios de producción de la que surge el fenómeno de la cosificación, que se caracteriza por la pérdida de la totalidad. Ésta es entonces la verdadera categoría de la realidad y el proceso histórico, en suma, la totalidad concreta. "El elemento de totalidad concreta sería pues, el verdadero elemento de continuidad entre Hegel y Marx."²⁹ Pero la totalidad lukacsiana, dijimos ya, conserva el sentido hegeliano de la suma de elementos. Para Hegel, el arte capta la realidad en su existencia viva en lo "particular" y "habita en una entidad sustancial" que es completa, libre y autosuficiente, y tiene como característica ontológica básica la independencia. Para Lukacs, "la totalidad aparece... a la vez como el pleno cumplimiento de la vida y como la característica esencial del arte".³⁰

Las semejanzas saltan a la vista. Para Lukacs la obra de arte es una narración que ofrece imágenes, nexos, relaciones, personajes y situaciones copiados de la vida real y jerarquizados, y se constituye en un principio de organización que permite a un autor seleccionar entre lo esencial y lo innecesario del material que utiliza. En este

²⁷ Hegel, *Scienza de la logica*, citado por Bedeschi, *op. cit.*, p. 50.

²⁸ Vasoli, L. "Lukacs tra il 1923 e il 1967", en *Il ponte*, xxvi, núm. 1, p. 67, cit. por Bedeschi, *op. cit.*, p. 52. Vasoli sostiene que este concepto de Lukacs ha favorecido singulares confusiones ideológicas en aquellos autores influidos directamente por *Historia y conciencia de clase*, como Horkheimer, Marcuse y Adorno.

²⁹ Bedeschi, *op. cit.*, p. 50.

³⁰ Pascal, R. "György Lukacs: el concepto de totalidad", en Parkinson (ed.), *op. cit.*, p. 177.

sentido, "es una síntesis atomista en que hallamos las nociones de praxis burguesa derivada lógicamente de la síntesis hegeliana como conjunto de datos analíticos".³¹

La obra de arte se concibe como una entidad cerrada e independiente, la forma más elevada de manifestación de lo humano y la realización de la unidad. Dice Demetz: "La obra de arte se vuelve casi autosustentada, tiene su propio cosmos no sólo por su propia totalidad o unidad frente a la vida, que no la tiene, sino por la ley del género que le da su forma definitiva."³²

Pero además, en el arte la totalidad es una cualidad del sujeto —sea el creador o el receptor— que sirve para "intensificar la subjetividad" y que "pone el alma en movimiento";³³ y puesto que para el hombre es una necesidad básica sentirse a sí mismo como un todo, en un mundo donde la división del trabajo lo ha fragmentado, el arte cumple verdaderamente la tarea de restauración de la totalidad (aunque la ética y la religión también lo pretendan).³⁴

Lukacs sostiene que:

así como el hombre se hace él mismo mediante su compromiso con el mundo exterior, así también se hace un todo solamente a través de la creación de la totalidad objetiva del arte; las dos totalidades son simultáneas y se condicionan mutuamente.³⁵

Pero la totalidad se puede dar también como una imitación, una experimentación de la mente contemplativa, que busca la verdad y el goce, y en este sentido, el arte es uno de los instrumentos mediante los cuales el hombre lucha con la realidad, es el ser dialéctico del hombre con la naturaleza, su autoconservación y su evolución a través del trabajo.³⁶

Resulta pues, que la totalidad tiene dos significados para Lukacs, aunque como aclara Pascal:

puede decirse con verdad que mientras que la crítica práctica de Lukacs expone sistemáticamente uno de los significados de la totalidad: el reflejo estético de la realidad externa, solamente capta de una manera esporádica y a tropezones las implicaciones del segundo.³⁷

³¹ De Feo, *op. cit.*, p. 213.

³² Demetz, *op. cit.*, p. 296.

³³ Pascal, *op. cit.*, p. 174.

³⁴ Lukacs, *Estética*, I, *op. cit.*, p. 538.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 172.

³⁷ *Ibid.*, p. 175. La distinción entre dos totalidades se hace patente en el plantea-

Pero además de estos elementos hegelianos y marxistas, Lukacs funde el concepto de totalidad con la idea aristotélica del todo completo y orgánico. La diferencia entre la totalidad aristotélica y la lukacsiana, que permite a esta última ser marxista, es que en la estética clásica —desde Aristóteles hasta Kant— se trataba de levantar el velo que ocultaba la unidad de la esencia y el fenómeno, mientras que en el marxismo no sólo se trata de encontrar la totalidad e interpretarla, sino de transformarla (onceava *Tesis sobre Feuerbach*).

Sin embargo, cuando Lukacs propone una ontología como ciencia preordenadora donde se conjugan la naturaleza y la sociedad,

el marxismo se convierte así en lo que menos era en Marx: no en el análisis científico de una determinada formación económica y social: la burguesa moderna, sino en... la ciencia del ser en sus diversas formas (orgánicas e inorgánicas). Se convierte justamente en una ciencia fundamental anterior a las ciencias particulares y que tiene una función mediadora frente a ellas, pero también directiva, que puede demostrar a los científicos que sus hipótesis están en contradicción con la estructura de la realidad. En suma, el marxismo se convierte en metafísica. El pensamiento de Marx, que es teoría crítica y revolucionaria al mismo tiempo, de la sociedad capitalista, sufre en la obra de Lukacs un debilitamiento y al mismo tiempo una indebida ampliación.³⁸

Estamos de acuerdo con la interpretación de Bedeschi que sostiene que las contradicciones que se observan en la obra de Lukacs, entre el análisis teórico y la práctica de crítica literaria, se deben al montaje de la idea hegeliana sobre los postulados de la sociedad capitalista que separa esencia y apariencia, enajena al hombre y reifica sus relaciones. Todo ello es producto de la perenne relación de Lukacs con Hegel junto con la inclusión del marxismo como teoría revolucionaria de la sociedad capitalista en un intento por sintetizar a ambas; de la transferencia pura y simple, con pocas correcciones que terminan por ser la mayoría de las veces sólo verbales, de la dialéctica hegeliana al marxismo, y de la tendencia a hacer de Hegel, en cierta medida, un premarxista con todas las implicaciones forzadas que esto implica aun en el plano filosófico. De todo ello, resultan las tentativas desesperadas de querer salvar al mismo tiempo la realidad objetiva de la contradicción en el sentido hege-

miento original del drama como totalidad intensiva y la novela como totalidad extensiva. Véase el capítulo II de este trabajo.

³⁸ Bedeschi, *op. cit.*, p. 90. En este punto sería interesante comparar con las posiciones teóricas de Althusser; cf. *Para leer "El capital"*, México, Siglo XXI, 1969.

liano de la dialéctica de lo finito y las determinaciones intelectivas, con el materialismo, y sobre todo, la aceptación incondicional del materialismo dialéctico con su filosofía de la naturaleza.”³⁹

Lukacs paga así el precio más alto y señala el retroceso más grave con respecto a su obra juvenil. Si en efecto es verdad, como hemos tratado de mostrar en el curso de este trabajo, que no es posible contraponer radicalmente las dos fases de la reflexión de Lukacs (la juvenil y la de madurez) ignorando sus elementos de continuidad (en primer lugar su persistente relación con el hegelianismo), también es cierto que uno de los aspectos más importantes y originales de *Historia y conciencia de clase* era su concepción del marxismo como teoría crítica y revolucionaria de la sociedad capitalista, con una neta exclusión de la filosofía de la naturaleza.⁴⁰

Si en *Historia y conciencia de clase* Lukacs negaba la posibilidad de una dialéctica de la naturaleza, a partir de *El asalto a la razón* y hasta el final, extiende a la dialéctica fuera del ámbito social hasta englobar a la naturaleza inorgánica y por consiguiente, al ser en su totalidad.⁴¹

El resultado es una concepción de la dialéctica, que es la categoría fundamental de la evolución histórica, sustancialmente deshistorizada, y de nuevo, una separación entre la dialéctica materialista y los contenidos de la crítica marxista a la economía política que convierten al marxismo en una ciencia de las eternas leyes de la naturaleza, de la sociedad humana y del pensamiento, en una palabra, en una ontología y en algo válido para todas las épocas históricas.⁴²

Sin embargo, según Arvon, la absoluta novedad de la dialéctica lukacsiana radica en la importancia concedida a la subjetividad: la historia resulta de la interacción entre el sujeto y el objeto, y al poner así a uno frente al otro, a la conciencia frente al ser, Lukacs reanuda el debate entre naturalismo y humanismo latente en Marx y que opone la libertad a la necesidad. Una vez más encontramos la recuperación del sentido dialéctico y filosófico de la praxis, de la capacidad del sujeto de tomar conciencia de la situación histórica en que vive, y hace que esa subjetividad, en lugar de subordinarse a la filosofía, de la que no sería sino un producto, la englobe.⁴³

³⁹ Bedeschi, *op. cit.*, p. 97.

⁴⁰ Bedeschi, *op. cit.*, p. 87.

⁴¹ Macciò, M. “Las posiciones teóricas y políticas del último Lukacs”, en Piana *et al.*, *El joven Lukacs*, Córdoba, Cuadernos de Pasado y Presente, 1970, p. 48.

⁴² Bedeschi, *op. cit.*, p. 11. Cf. también la p. 90. Según este autor se trata de “un mediocre evolucionismo condimentado con dialéctica hegeliana que no explica en realidad ninguna época histórica concreta”.

⁴³ H. Arvon, *Georg Lukacs*, Barcelona, Fontanella, 1968, p. 73.

Los planteamientos dialécticos de Lukacs están constituidos por una serie de dicotomías entre forma y contenido, racional e irracional, esencia y apariencia, sociedad actual y sociedad revolucionaria. Estas alternativas forman la estructura fundamental de su marxismo, que se esfuerza por encontrar las mediaciones correctas. En términos de lo que en este trabajo nos interesa, de un lado coloca al sujeto empírico y de otro al sujeto estético, que sólo se integran en una unidad, mediante un proceso que se realiza gracias a la mediación de imágenes perceptibles a los sentidos.

Pero los logros filosóficos de Lukacs encuentran su límite precisamente en la concepción de mediación, o más bien en los defectos de ella: la injustificada intrusión de la inmediatez de su visión del mundo (idea que aparece en 1917 y que reencontramos en los trabajos de 1947), que no es sino la transferencia directa de un particular y social estado de cosas, a un nivel histórico de la mayor generalidad.

Si nos preguntamos por qué tiene lugar semejante transferencia no dialéctica en ciertos contextos del pensamiento de Lukacs, a pesar de la conciencia clara que tiene de la importancia de las mediaciones y de la dialéctica en general, podríamos encontrar la respuesta en que para Lukacs, así como para Marx, la filosofía hegeliana es el reflejo o la expresión ideológica de la sociedad burguesa, pero mientras que para Marx está invertida puesto que refleja un mundo cosificado, para Lukacs constituye un método válido para la interpretación de la realidad, sólo exteriormente revestido de idealismo. Lukacs puede apoyar así, la idea de una sustancial continuidad entre el método de Hegel y el de Marx.⁴⁴

4. LA TEORÍA DE LA LITERATURA

a) *La teoría del reflejo*

Uno de los problemas que genera la transferencia pura y simple del núcleo de la dialéctica hegeliana al marxismo, es la colocación dentro del pensamiento hegeliano de una "teoría del reflejo" de tipo materialista. Lukacs afirma que: "Hegel concibe a los objetos como producto de la alienación del sujeto, esto es, como objetos dependientes del pensamiento y creados por él, y en virtud de esta concepción abrazaría la teoría materialista del reflejo", según la

⁴⁴ Toda esta interpretación sigue a Bedeschi.

cual, "es el pensamiento el que se desprende de los objetos y es el juicio el que es esfuerzo por corresponder a las cosas".⁴⁵

Fischer sostiene que la noción del reflejo como imitación resulta problemática porque no se trata de copiar la realidad sino de descubrir sus rasgos esenciales y además, porque la obra de arte es en sí misma una nueva realidad: "El arte no es simplemente reflejo de la realidad, no es inerte ni inanimado, no está dotado de la objetividad de un instrumento científico, porque además de observador, es participante."⁴⁶ Según este autor, la noción lukacsiana define imperfectamente la participación artística, pero al mismo tiempo, no es posible renunciar a ella, pues nos permite reconocer la existencia de un mundo exterior y concebir el arte, no como la voluntad arbitraria del hombre sino como un homólogo de la realidad. Pero, lo que caracteriza la relación artística con el mundo no es un reflejo pasivo sino una intervención activa del objeto que se debe representar, "un acto de fusión, de transformación, de identificación".⁴⁷ De esta manera podemos sostener que la realidad artística exige la presencia del hombre, que el acto creador no es un medio sino un fin en sí mismo, no es una relación mágica entre objeto y sujeto sino una rama de la producción. En síntesis, el arte es una forma del trabajo,⁴⁸ entendido en el sentido de Marx de que el trabajo humano crea fuera de la naturaleza otra naturaleza específicamente humana y por lo tanto no constituye un reflejo o imitación de la naturaleza sino una creación del hombre; luego entonces, es una forma peculiar del trabajo creador.

Pero la orientación de una estética depende de la teoría del conocimiento que la subyace, y "los objetos de la estética sólo pueden ser interpretados con validez en función de la noción general de objeto proporcionada por la gnoseología".⁴⁹

La noción del reflejo no supone la transformación mecánica de una categoría gnoseológica en estética. La verdad artística no se determina por la correspondencia plena entre arte e ideología, pero tampoco —y en esto se diferencia del conocimiento científico— por su plena concordancia con la realidad objetiva tal y como existe fuera e independiente del hombre. De ahí que cuando se habla del reflejo de la realidad en el arte, estos términos tengan que pasar del plano filosófico general, a otro propiamente estético. Sólo así, al cobrar una

⁴⁵ Colletti, L. *Il marxismo e Hegel*, según referencia también de Bedeschi.

⁴⁶ Fischer, E. "El problema de lo real en el arte moderno", en Adorno *et al.*, *Polémica sobre el realismo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 125.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁸ R. Garaudy, "Materialismo filosófico y realismo artístico", *Estética y Marxismo*, Barcelona, Martínez Roca, 1969.

⁴⁹ Arvon, *La estética marxista*, ed. cit., p. 51.

significación peculiar, se puede hablar del arte como forma del conocimiento.⁵⁰

Durante mucho tiempo, la caracterización del arte como forma del conocimiento se vio reducida a un problema que se consideraba fundamental: saber cuál es su forma específica de reflejar la realidad; a lo que se respondía siempre, que el arte refleja la realidad en imágenes y la ciencia y la filosofía la reflejan en conceptos. Esta idea pertenece claramente a Hegel, para quien el arte es un conocimiento específico pero que carece de un objeto y un contenido propios; y además se remite a la herencia de todo el historicismo alemán que plantea la oposición absoluta entre el mundo de la naturaleza y el mundo del espíritu. En la estética marxista todavía se presenta al arte y a la ciencia como modos distintos de conocer la realidad, entendido esto como una diferencia de forma pero una identidad de objeto y de contenido. Burov sostiene con razón que, si caracterizamos al arte exclusivamente por su forma y no por su objeto o contenido, no estamos entendiendo su peculiaridad como forma del conocimiento.⁵¹

El juicio sociológico literario de Lukács plantea dos preguntas principales a una obra de arte: ¿qué significa un mundo así representado, desde el punto de vista del desarrollo de la humanidad?, y ¿cómo representa el artista uno de sus eslabones determinados dentro del marco de su desarrollo? El espíritu de la filosofía de la historia de Hegel y de Marx se transparenta en estas preguntas, pero también una teoría del reflejo en sentido leninista (aunque suavizada). La confusión deriva de un problema no resuelto a lo largo del trabajo lukacsiano: la relación entre la estructura y la superestructura.

No obstante la polémica con las concepciones mecánicas del materialismo y con el marxismo vulgar, Lukacs no pasa más allá de la determinación antitética entre lo subjetivo y lo objetivo, entre lo racional y lo irracional, entre lo sintético y lo analítico, entre el progreso y la reacción; y se plantea una rigidez que como dice Rossi, lleva "a la interpretación del *hismat* como teoría de la dependencia necesaria de la superestructura respecto de la estructura".⁵² La dialéctica hegeliana reabsorbe y define el contenido ideo-

⁵⁰ Sánchez Vázquez, A. *Las ideas estéticas de Marx*, México, Era, 1972, p. 33.

⁵¹ Burov, A. I. "La esencia estética del arte", en Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, ed. cit., p. 34.

⁵² Rossi, *Storia e storicismo nella filosofia contemporanea*, cit. por Bedeschi, *op. cit.*, p. 46.

lógico del marxismo: el marxismo se reduce a ideología y la filosofía dialéctica se reduce al pensamiento hegeliano.⁵³

Lukacs se esfuerza por superar esta relación mecánica y por comprender la función de cada momento histórico en el interior de una determinada forma de objetividad:

Comprender un cierto momento del proceso histórico en su función real, no significa remitirlo inmediata y mecánicamente a una determinada estructura, sino conocerlo en su función en el interior de la totalidad: significa establecer su pertenencia a una determinada forma de objetividad.⁵⁴

Seguindo este planteamiento, la explicación lukacsiana de cómo es posible penetrar la realidad para reflejarla en una obra se remite a una concepción espontaneísta: el genio está en condiciones de llegar a la esencia de lo real, ésta se abre a él de manera espontánea, se le descubre obediente. El artista recibe la inspiración y los datos de su quehacer de forma natural, la obra se le va imponiendo y él sólo es su producto, es el mediador entre la realidad y la obra y está separado, en tanto que artista, del hombre común, igual que en la estética de Croce y en la mitología literaria del decadentismo.

Estamos de nuevo en el titanismo romántico, y en la categoría de privilegio que se otorga a la intuición como esfera superior al conocimiento racional. Estamos precisamente en el ámbito del intuicionismo romántico que condenaba Lukacs en *El asalto a la razón*.⁵⁵

Pero estamos sobre todo en otra tradición del pensamiento hegeliano:

La representación artística de la realidad como configuración total de la misma y la concepción —vinculada con ella y paralela a ella— del artista como lugar ideal que vuelve a asumir, de modo ejemplar, la capacidad de ofrecer esta representación total de la realidad. Ambos son, en efecto, dos motivos especulativos que remiten de manera más o menos explícita al sistema de Hegel y al método con que él lo determina.⁵⁶

⁵³ De Feo, *op. cit.*, p. 208.

⁵⁴ Vacatello, *op. cit.* Cf. sobre la categoría de la posibilidad objetiva, pp. 10 y s., y sobre el problema de la objetivación en las ciencias histórico-sociales, pp. 27 y s. Cf. Bedeschi, *op. cit.*

⁵⁵ Perlimi, *Utopia e prospettiva in Georg Lukacs*, Bari, 1968, p. 305; la referencia es de Bedeschi, *op. cit.*, p. 113.

⁵⁶ Chiarini, "Brecht e Lukacs, a proposito del concetto di realismo", en *Società*, xvii, núm. 1, pp. 49 y s.; cf. Bedeschi, *op. cit.*, p. 114.

El problema de esta interpretación es que la objetividad aparece como simple cuestión de buena observancia, de honestidad personal. El "gran" escritor puede escapar de las falsas determinaciones de clase o de su situación objetiva y poner en evidencia los elementos objetivos y verdaderamente motores de la evolución social en virtud de ciertas condiciones que le confiere el ejercicio de su oficio; es decir, sin que importe que tuviera una falsa conciencia filosófica o política, podría tener una conciencia justa desde el punto de vista artístico. Esta idea deriva de la famosa carta de Engels a Miss Harness y ha creado una gran confusión en los escritos de los marxistas ocupados de problemas de estética. Como bien dice Arvon, ¿qué objeto tendría entonces que un escritor se preocupara por obtener una óptica marxista de la realidad social, si bastaría con el correcto ejercicio de su oficio literario para que automáticamente lo condujera a superar la situación de clase y a dar a la totalidad las dimensiones de la realidad presente y las perspectivas del futuro?⁵⁷ Toda la idea de una grandeza capaz de sobrepasar la propia ideología no es, sino una vez más, producto del humanismo burgués, de la búsqueda de una esencia y una integridad humanas que Brecht calificaba de visión moralista. Pero además tiene de nuevo su aspecto hegeliano. Para Lukacs existe una objetividad de la esencia, sobre la que se funda toda su lógica:

En este sentido la lógica lukacsiana es una lógica de las esencias (mientras que para Lenin era la teoría del análisis metodológico). De esta manera, la norma que caracteriza toda la interpretación de Lukacs es la confusión entre la objetividad como objetividad de esencias inteligibles y la objetividad en el sentido de lo múltiple empírico material.⁵⁸

b) *El realismo*

Se ha manejado hasta aquí la idea de la representación de la realidad, pero, ¿cuál es esa realidad que es trata de representar?

En las *Tesis sobre Feuerbach*, Marx critica la concepción de la realidad como algo externo, que está dado y que sólo es necesario reflejar para hacer arte y para conocer. Marx señala que el problema radica en plantear, de manera completamente distinta a la clásica tradicional, la relación entre el objeto y el sujeto como dialéctica, es decir, que no hay separación entre el mundo de los objetos

⁵⁷ Arvon, *La estética marxista*, ed. cit., p. 37.

⁵⁸ Colletti, *op. cit.* Cf. Bedeschi, *op. cit.*, p. 87.

y el de los sujetos, sino una interacción. Pero además, y esto es fundamental, el mundo de los objetos no está dado de manera definitiva sino que es necesario construirlo mediante la praxis.

Los marxistas posteriores a Marx tomaron como base los juicios de éste y de Engels sobre Balzac y determinaron que el método para representar la realidad era el realismo. Pero el término realismo es un concepto muy vago y poco preciso.

Jacobson apunta por lo menos cuatro significaciones distintas del término realismo: la que se refiere a la identificación del realismo con la intención que un autor o un grupo de autores tienen frente a la realidad; la que se interpreta en el sentido de ciertos espectadores que identifican de manera precisa la realidad; la que se identifica con una escuela artística del siglo XIX y la que se identifica con la descripción de una serie de detalles que terminan por imponer un cierto estilo a una obra.⁵⁹

Según Sánchez Vázquez el realismo consiste en un triple modo de darse la realidad: como realidad exterior representada (formas, figuras reales), con la cual se crea una nueva realidad (la obra de arte), que refleja y expresa esencialmente la realidad humana.⁶⁰

De acuerdo con Fischer:

La noción de realismo abarca todo arte y toda literatura que reconocen la existencia de la realidad objetiva y con los medios y estilos más diferentes intentan representarla. De esta manera, sólo queda como realismo, todo arte que sirve a la verdad y como antirrealista, todo arte que niega, falsifica o hace desaparecer entre brumas a la realidad.⁶¹

Esta "verdad" que se supone debe reflejar el arte realista es bastante ambigua. Para Sánchez Vázquez se trata de reflejar la realidad concreta, transformándola en verdad artística mediante un proceso de creación y no sólo de imitación.⁶² El arte convierte lo particular en universal y de esta manera sirve como conocimiento de la realidad y no sólo como representación de ella. De ahí se infiere que se es realista cuando se adaptan las reglas de la creación a la realidad en movimiento y no cuando se deduce la perfección artística de

⁵⁹ A. Híjar, "Siqueiros y el realismo", artículo inédito, 1975; cf. Jacobson, "El realismo artístico", en *Polémica sobre el realismo*, op. cit., p. 160 y s.

⁶⁰ Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, ed. cit., p. 43.

⁶¹ Fischer, "El problema de lo real en el arte moderno", en Adorno *et al.*, ed. cit., pp. 93-138.

⁶² Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, ed. cit., capítulo "El marxismo contemporáneo y el arte", pp. 26-47.

obras ya realizadas. El realismo debe por lo tanto, variar con la realidad histórica de la que quiere ser expresión y adaptar sus medios, rechazando toda determinación mecanicista y todo apriorismo que fije modelos insuperables.⁶³

En Lukacs se encuentran mezcladas todas las diferentes significaciones del realismo. Por un lado, identifica la totalidad con la realidad,⁶⁴ y luego afirma diversos grados de ella (la contraposición entre la superficie y el núcleo más profundo de lo real), y exige que aquella realidad que debe captar el realismo sea “el ser dialéctico del hombre en la naturaleza, su autoconservación y autoevolución a través del trabajo”.⁶⁵ Y al mismo tiempo, toma a la novela del siglo XIX —la del ideal balzaciano— como modelo para determinar, a la manera engelsiana, las pautas según las cuales se aprehende el mundo en forma correcta. De este esquema Lukacs deriva las funciones que se imponen a la literatura: la función educativa, el enraizamiento en los problemas populares, la primacía del contenido sobre la forma, e incluso el optimismo ideológico.

Quizá la mejor crítica al realismo lukacsiano pueda darse analizando los dos caminos diversos dentro de la común reflexión marxista sobre problemas de arte y estética, que representan Lukacs y Brecht. Para Brecht el criterio del realismo no está dado por constantes formales o por arquetipos más o menos hábilmente pigmentados, repitiendo los cuales se tenga la garantía de haber ingresado en el camino del realismo. Brecht defiende la posibilidad de experimentar con la forma, de no rigidizar los géneros y de abrir el camino de renovación a la literatura. Medida con este criterio, la teoría lukacsiana resulta estrecha y normativa, ligada a una tradición de modelos reconocidos como ideales y en nostalgia dogmática por un mundo ya pasado (la decadencia de Occidente). La estética se vuelve aristocrática y la literatura pertenece al orden del goce personal y pasivo. Brecht reniega contra esta teoría literaria que intenta tranquilizar al hombre y devolverle la confianza en el individuo y en la “vuelta al orden” balzaciano, y prefiere hacerlo pensar y luchar por el cambio. Critica a Lukacs su formalismo, su aferrarse a modos de plasmación que deben evolucionar e incluso desaparecer con el cambio histórico, “el intento por levantar un museo de personajes literarios definitivos con los que en nombre del marxismo se debería medir toda literatura”. “No se trata de armar el realismo con pautas artísticas sino con pautas objetivas,

⁶³ Gisselbrecht, A. “Materialismo filosófico y realismo artístico”, en *Estética y marxismo*, ed. cit., p. 26.

⁶⁴ Posada, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁵ Pascal, *op. cit.*, p. 162. También Ludz se refiere a esta cuestión.

pues de lo contrario, con la buena intención de ser fieles al realismo nos transformamos sin querer en perfectos formalistas.”⁶⁶

La posición de Brecht sostiene la amplitud de los caminos del realismo sin límites formales, sin necesario triunfo de lo verosímil, sin orden cronológico. El humanismo irreductible de Lukacs pretende, en cambio, que la literatura pinte un mundo que ya no existe. Brecht critica ese humanismo como una concepción “hegeliana y sociologista” del desarrollo histórico, que sirve para mantener el predominio de la idea individualista, apoyada sobre una esencia eterna del hombre, que no es sino la de la burguesía, en lugar de concebir a éste como un conjunto de relaciones sociales. Brecht propone una teoría de la literatura que es praxis transformadora y que busca la restauración del hombre total, más allá de las mutilaciones del capitalismo, una activación de los impulsos sociales y críticos del lector contra todo lo que perpetúa la pasividad (identificación por simpatía, emoción reconciliadora de clases) y la idea del carácter natural y eterno de las relaciones sociales.⁶⁷ La idea brechtiana es, en resumen, una oposición al aristotelismo, al arte como imitación, mientras que la idea lukacsiana es precisamente la vuelta a esas premisas clásicas. ...

Pero también Lukacs sostiene que el capitalismo es hostil al arte, aunque no en el sentido de Marx donde el hombre se mutila en la máquina y en el mercado que le impiden desplegar sus posibilidades, sino en un sentido romántico, el sentido de Gorki que identifica a la burguesía con “lo feo” y “lo malo”, que no permite “ni amor ni pensamiento”, ni “poesía ni arte”,⁶⁸ mientras que el proletariado tiene, en virtud de algún elemento mágico, el don de la verdad. El resultado es que la realidad se divide en un conjunto de buenos y malos y no en clases: “Toda la complejidad histórica, toda la riqueza dialéctica es así ocultada.”⁶⁹

Nos encontramos pues, con dos herederos de Marx que sin embargo deducen de él consecuencias radicalmente opuestas. Para Lukacs el marxismo es la teoría de la independencia de la ideología y el arte consiste en oponer a una realidad que se deshace, el ideal hegeliano de la totalidad armoniosa. Para Brecht el marxismo es el descubrimiento de ideologías adversas y de su función, y la literatura es un medio para llevar el mensaje de cambio. Pero de nuevo

⁶⁶ Barraza, E. “Bertolt Brecht”, en Monteforte *et al.*, *Literatura, ideología y lenguaje*, México, Grijalbo, 1977.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Gorki, *Sobre literatura*, cit. en Posada, *op. cit.*, p. 184.

⁶⁹ Híjar, *op. cit.*; cf. “¿Por qué Lukacs?”, en *Los Universitarios*, México, UNAM, 1973, núm. 6.

este mensaje no tiene el sentido lukacsiano de la función educativa del arte. El arte sólo puede ser educador con sus medios propios y no porque se proponga un fin didáctico, del que casi siempre sale empobrecido. La verdadera función pedagógica del arte es la de enseñar a las gentes a comprender por sí mismas.

Encontramos en Lukacs la anulación de toda diferenciación entre el nivel estético y el social, una interconexión lineal de la situación de clase, la cosmovisión y el método literario. De hecho la crítica de Lukacs no es a la literatura sino a las ideologías, pues se refiere más a la posición política y a la visión de mundo del escritor, que al estilo, al lenguaje, la trama, etcétera.⁷⁰ Es, como bien dice Susan Sontag, "un juicio moral."⁷¹

c) *La decadencia*

El resultado del análisis lineal que establece Lukacs es la identificación del ascenso de la burguesía con la producción de una literatura realista, y la crisis del capitalismo con la decadencia de la misma.

También este concepto lukacsiano de la decadencia se ha debatido mucho. En primer lugar, estamos de acuerdo con Craig cuando sostiene que aunque indudablemente 1848 constituyó una línea divisoria en la historia europea, no se le puede presentar como formado esencialmente por levantamientos derrotados,

¿no acaso al mismo tiempo estaba realizándose la "segunda revolución industrial"? El salto adelante en los países que comenzaban a fabricar maquinaria pesada, completaban sus redes ferroviarias y vivían la agonía de sus artesanías (sobre todo textiles) y del latifundio de la tierra, transformó la vida diaria a un nivel muy fundamental.⁷²

Entonces, en términos de la literatura, lo que importa es diferenciar entre escribir según los modos de pensar y las técnicas nacidas en el medio burgués, y escribir para la gloria de la burguesía. La decadencia es un fenómeno ideológico y no un criterio de valoración estética. Como dice Gisselbrecht, "no existe una correspondencia entre la decadencia social e ideológica de una sociedad y la

⁷⁰ Gallas, H. *Teoría marxista de la literatura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

⁷¹ Sontag, S. "The literary criticism of Georg Lukacs", en *Against interpretation*, New York, Deli, 1969. Cf. Mittenzwei, "Die Brecht-Lukacs debate", en *Alternative*, cit. por Gallas, *op. cit.*

⁷² Craig, D. "Puntos de vista lukacsianos acerca de la conformación de la literatura por la historia", en Parkinson (ed.), *op. cit.*, p. 257.

decadencia del arte".⁷³ Esta es una simplificación de las relaciones entre arte e ideología "que procede de un tránsito apresurado de lo social e ideológico a lo artístico, ignorando las peculiaridades y los eslabones intermedios".⁷⁴ Marx ironizaba sobre la manía pretenciosa de los franceses del siglo XVIII que creían que por sus progresos técnicos y sociales superiores a los de la Grecia antigua, necesariamente también eran superiores en lo artístico: Según este criterio, la *Henriada* forzosamente tendría que ser superior a la *Iliada*.

La decadencia artística sólo se puede explicar y definir desde el propio ángulo artístico. Decadente sería la glorificación de una sociedad en quiebra y la consiguiente sustitución del método artístico por el cliché, pero no es decadente el que describe la decadencia sino el que la acepta.⁷⁵

El arte de vanguardia, que recibe las críticas más severas de parte de Lukacs, es precisamente una crítica de la decadencia, del individualismo, de la ausencia de fe y la imposibilidad de comunicación, en una palabra, de la reificación de las relaciones humanas, del universo de las cosas en detrimento del universo de los hombres. No podemos, en función de criterios ideológicos estrechos, negar a Kafka, a Brecht, a Joyce y a Proust regalándolos a la burguesía. Es falso que una técnica sólo pueda expresar una única visión del mundo, y que se niegue todo porvenir al arte porque se escribe con monólogo interior en lugar de diálogo dramático, porque se altera el tiempo cronológico y porque se utilizan colores fantásticos para mostrar la realidad. Kafka, en su desesperación y su angustia, pone al descubierto la alienación y la inhumanidad de la realidad, y en este sentido, tiene razón Zeräffa cuando se refiere al célebre dilema lukacsiano —Kafka o Mann: "¿quién de ellos está en lo cierto con respecto a la realidad, el novelista que ve en el hombre algo múltiple, complejo, contradictorio y por eso mismo vital y disponible para el cambio, o el novelista que ya traza la figura del hombre unidimensional?"⁷⁶

Brecht y Mann tenían en común una actitud fundamental: ambos vieron un problema capital en la alienación del hombre con relación a su propio producto y respecto a su propio ser, y nunca estuvieron dispuestos a acomodarse a esa alienación sino que decidieron luchar contra ella. Mann, irónico, enamorado y acusador

⁷³ Gisselbrecht, *op. cit.*, p. 28.

⁷⁴ Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, ed. cit., p. 29.

⁷⁵ Fischer, E. "Coloquio sobre la noción de decadencia", en *Estética y marxismo*, ed. cit., p. 71.

⁷⁶ Zeräffa, M. "La nostalgia de la totalidad: Georg Lukacs y Claude Lévy-Strauss", en *Novela y Sociedad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1973, pp. 98-105.

melancólico del mundo burgués, comprendió que éste llegaba a su fin. Fue lo bastante generoso para no mistificar un proceso puramente social como ése, disfrazándolo de catástrofe cósmica. En lugar de eso, mostró aunque muy prudentemente, el camino hacia una transformación de la sociedad y el retorno del hombre a sí mismo al escapar de la alienación. El *Doctor Faustus* confronta de manera maravillosa la faz sombría y la faz iluminada de un hombre, de sus aspectos históricos y míticos en conjunto.

En cuanto a Brecht, éste no abrigaba simpatía secreta alguna por el mundo burgués. Lo rechazaba violentamente, se pronunciaba sin restricciones por el mundo del devenir del socialismo, consciente de la problemática planteada por ese proceso, y supo hablar de ello en una lengua poética que fascina. Su método artístico consistió en superar la alienación mediante el efecto del extrañamiento, en no reflejar de manera naturalista una realidad sino en presentarla proyectando sobre ella una luz tan insólita que gracias a eso su verdad se revela de repente en toda su amplitud.⁷⁷

También Kafka y Brecht tienen algo en común en la presentación del mundo, aunque para el primero es inmutable y para el segundo es necesario cambiarlo y superarlo.⁷⁸

Estamos con Fischer cuando sostiene que para nosotros no es decisivo el método con que el artista o el escritor intentan presentar el problema de la alienación. Lo que importa es saber si capitula ante el mundo alienado, ante lo inhumano, o si se dirige en contra de él y toma partido en favor del hombre.

El sistema lukacsiano tiene otros puntos débiles. En primer lugar es necesario señalar las diferencias entre los planteamientos teóricos y los análisis prácticos concretos, que dieron pie a muchos malentendidos, uno de los cuales es la generalización teórica que no atiende a las particularidades de cada literatura nacional sino que se refiere a la burguesía europea como un bloque unitario.

En segundo lugar, es necesario señalar que la teoría lukacsiana —como casi todo el trabajo de los marxistas ocupados en estética— sólo se siente verdaderamente a sus anchas en el terreno de la literatura, donde es más fácil eliminar los equívocos y establecer con certeza una dictadura temática. En el dominio de los problemas literarios, la crítica marxista puede hacer más observables la subordinación a la base económica y al aspecto político, que en otras artes como la pintura y la música. Lukacs reduce aún más su campo de trabajo: se ocupa sólo de la novela, y aunque en su *Estética*

⁷⁷ Fischer, "El problema de lo real en el arte moderno", *op cit.*, pp. 95 y s.

⁷⁸ Hay una frase de Brecht que dice: "Puesto que el mundo es así, pues vamos a cambiarlo."

intentará hacer más comprensivo el sistema, sus conceptos sobre la arquitectura como doble imitación, o sus afirmaciones de la música, como doble reflejo de la naturaleza humana, requieren de penosas disgresiones para sostenerse.⁷⁹

Sus ideas prerrománticas sobre la poesía lírica hacen evidente su "vicio" de la idea aristotélica de la imitación, o, como le llama Demetz, su "terrorismo mimético".⁸⁰

"El oído de Lukacs había estado siempre más íntimamente acordado con la masiva sustancia de la novela y las cualidades metafísicas de la tragedia, que con las frágiles implicaciones del verso."⁸¹

Pero también dentro de la novela Lukacs reduce su campo de trabajo. Sigue la línea que va de Balzac a Mann y deja de lado aquella que va de Flaubert a Kafka y que es de la que arranca la novelística moderna.

La teoría lukacsiana empobrece al mundo de la literatura. La historia parece conducida por una fuerza misteriosa que sólo conoce tres grandes momentos de plenitud clásica: los que llevan al arte desde la noble gloria de Grecia, a través de los picos intermedios del clasicismo alemán y hasta la renovada gloria de la era comunista.⁸²

5. ¿POR QUÉ LUKACS?⁸³

Y sin embargo, tampoco podemos pasarnos sin la audacia de Lukacs para establecer conexiones y penetrar con su mirada hasta las causas más profundas de las cosas. Precisamente por lo bien delimitado que estuvo su campo de trabajo, resulta útil y concreto. Dice Craig: "Lukacs me impresiona por cómo cala su mirada hasta los mismos huesos, músculos y órganos activos de la tradición literaria, allí donde la mayoría de los críticos sólo se contentan con describir su piel."⁸⁴ Lukacs fue un pionero y en adelante será necesario llenar las lagunas del camino que abrió, complementarlo y reelaborar algunas de sus tesis en el marco de nuestra realidad actual.

Como bien lo vio este autor, los múltiples aspectos de la realidad humana sólo se podrán captar cuando se encaren desde el punto de vista de la totalidad, en su sentido dialéctico, comprendiendo las

⁷⁹ Y que según Demetz, hacen tabla rasa de más de dos siglos de teoría, con un solo plumazo.

⁸⁰ Demetz, *op. cit.*, p. 295.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, p. 238.

⁸³ Título tomado de Hjar, *op. cit.*

⁸⁴ Craig, *op. cit.*, p. 222.

relaciones entre la estructura y las superestructuras y entre las superestructuras mismas. Sólo así podremos ver al arte como un trabajo productivo y creador, fundado en la decisión humana y en el compromiso político. La inclusión en la estética del elemento central de la praxis, distingue a la línea marxista de cualquier estética clásica: el arte es capaz de sacar al hombre de su animalidad, de ayudarlo a conocer y a transformar a su mundo y a sí mismo, el arte es la autoconciencia de la especie humana y su proyecto.

La importancia de recuperar a Lukacs es múltiple. Su obra constituye un testimonio fundamental para la comprensión de sucesos históricos extraordinariamente importantes, y de ella se desprenden —a pesar de las críticas de que puedan ser objeto— contribuciones para plantear y resolver problemas determinantes en cuestiones políticas y sociales de actualidad: la alienación o cosificación de la sociedad burguesa, el papel de la ciencia en esta sociedad y en la nueva sociedad socialista, la relación entre ciencia y filosofía en general, el empleo de la teoría marxista como instrumento para el conocimiento científico de la realidad, etcétera. Como dice De Feo:

La necesidad de una reiteración de la problemática lukacsiana [está dada] en la desmitificación del papel alienante de las teorías de la alienación y la radicalización del análisis social y la lucha política contra las estructuras estatales del capitalismo monopolista.⁸⁵

Desde el punto de vista de una estética y una teoría de la literatura, los planteamientos lukacsianos proporcionan los puntos de partida de un método que se refiere menos a la literario de la literatura y a su naturaleza en cuanto tal, que a su función en la sociedad y a su valor educativo. Le interesa la incrustación social de la obra, su historicidad, la visión del mundo, el origen de clase y en fin, más la explicación causal que el fenómeno literario mismo.

Esto es importante tenerlo presente hoy día, cuando se atiende sólo al lenguaje, el estilo, la métrica, la estructura, etcétera, de una obra. Lukacs intentó descubrir las condiciones de posibilidad de aquellos trabajos que fueron capaces de reflejar la realidad social, y en este sentido impuso un nuevo tratamiento a la crítica literaria y a la sociología de la literatura en la búsqueda de las bases teóricas que expliquen a los escritores y a sus obras.

En el método lukacsiano está siempre presente la tendencia a encuadrar a la obra de arte dentro de un ciclo total de cultura y referirse a toda una formación económica y social. "El elemento

⁸⁵ De Feo, *op. cit.*, p. 12.

unificador de la obra de Lukacs es de orden metodológico." "El método es una grapa que sujeta formalmente la obra de Lukacs como un todo."⁸⁶ Lukacs entiende al método, "no como un camino para extraer la ideología que subyace a una obra artística, y menos aún para establecer un signo de igualdad entre su valor estético y su contenido ideológico, ni tampoco se trata de reducir a éste a su condicionamiento social",⁸⁷ sino que se persigue "captar el significado funcional que el libro posee en una realidad determinada, formada por determinadas influencias económicas y políticas".⁸⁸

Es necesario distinguir entre el método que propone Lukacs al creador —la plasmación literaria con todas las cuestiones del partidismo, la objetividad, la herencia burguesa, etcétera— y el método de crítica literaria que él ejerce. Sólo de esta manera sus proposiciones adquieren un sentido y son aplicables al trabajo concreto. El deber natural y específico de toda crítica literaria marxista es, para Lukacs, el análisis detallado del método creador, es decir, del método mediante el cual se elabora un producto ideológico, porque en él se expresa con toda claridad la base objetiva de la clase y "porque el método de elaboración de la materia es un medio de unión muy importante para el efecto".⁸⁹

Para el crítico de arte realista, el punto de partida es la obra de arte misma y el objeto de la crítica son las relaciones de la obra con la realidad que ella representa.⁹⁰

Siguiendo a Chernichevsky, Lukacs plantea que no es importante lo que un escritor haya querido expresar sino lo que efectivamente expresó, que no es sino lo que podía expresar en su condición histórico social y de clase. Ésta es sin duda una idea muy aprovechable.

Lukacs convirtió en aprovechables también muchas categorías que hasta entonces sólo habían sido abstractas y se interesó en una visión histórica de las formas creadas por la mente humana, así como de su relación con la existencia ética del hombre. En este sentido, como ya lo dijimos, su obra es una ética que emprende la búsqueda de la utopía donde hombre y mundo serán otra vez indivisibles.

El pensamiento lukacsiano es una meditación continua sobre las estructuras básicas de la narrativa, en su relación con la realidad que presenta,

⁸⁶ Ludz, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁷ Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, ed. cit., p. 96.

⁸⁸ Lukacs, G. *Ensayos sobre el realismo*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1965, p. 139.

⁸⁹ Lukacs, *Sociología de la literatura*, ed. cit., p. 21.

⁹⁰ Lukacs, *Ensayos sobre el realismo*, ed. cit., p. 147.

proporciona un marco teórico para entender a la estructura narrativa como base de la ciencia social y plantea que el marxismo no es sólo una teoría política y económica, sino por encima de todo una ontología, un modo de recobrar nuestra relación con el ser. La narración es el signo formal y la expresión concreta de tal apertura al ser, vista hoy día en términos de su sustancia histórica y social.⁹¹

La obra de Lukacs representa la sistematización de las ideas estéticas de Hegel (recobrando al joven Hegel), de Marx (recobrando al joven Marx), de Lenin y de Stalin, además de que constituye “una alerta respuesta a las grandes obras de la literatura”.⁹² Como dice Goldmann: “Lukacs rehace por su cuenta todo el camino de la filosofía clásica alemana.”⁹³

Lukacs desarrolla muchas categorías que Marx planteó, como la autonomía del arte, su relación con la sociedad, la hostilidad del capitalismo al arte, la totalidad, el realismo, la esencia y la apariencia, la particularidad, el tipo, la apropiación del mundo por el arte, la existencia social y la conciencia social, la tragedia, el drama y la novela, la desigualdad en el desarrollo histórico y los problemas del arte, la aparición del arte, la creación intelectual en el capitalismo, la misión histórica de la clase obrera y el arte en la sociedad comunista.⁹⁴

Logra observaciones geniales sobre la historia de la literatura y en particular la del siglo xix en Alemania, Rusia, Francia e Inglaterra, además de su atención a la historia de la estética, desde Aristóteles y los materialistas rusos, y hasta los precursores del fascismo. Nos proporciona los elementos básicos para entender el origen de la novela, el método de creación en el realismo, el método de crítica, la conservación de la herencia del pasado y las perspectivas del futuro; más que por las soluciones que ofrece, por los problemas que plantea.

En este sentido podemos concluir que Lukacs es el teórico marxista más importante de la estética y de la literatura en el siglo xx, que tiene el mérito de haber establecido “el enlace entre el pensamiento marxista y el gusto clásico, de haber pasado sin ruptura en el terreno cultural de la era burguesa a la era socialista”.⁹⁵ Ludz le llama: “El Marx de la estética”.⁹⁶

Para nosotros, hoy día, los problemas de estética y teoría de la

⁹¹ Jameson, *op. cit.*

⁹² Parkinsón, *op. cit.*, p. 195.

⁹³ Goldmann, *op. cit.*

⁹⁴ Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, ed. cit., p. 13.

⁹⁵ Arvon, *Georg Lukacs*, ed. cit., p. 7.

⁹⁶ Ludz, *op. cit.*, p. 18.

literatura se sitúan entre dos límites de referencia: de una parte, las concepciones del realismo socialista formuladas por Zhdanov y desarrolladas por Lukacs, y, de otra parte, la búsqueda que comenzó con Brecht y de la que arrancaron Fischer y otros.

En términos de su influencia directa, Goldmann ha seguido el camino lukacsiano contra el positivismo de las universidades francesas; Chiarini, para contrarrestar el legado de Croce en Italia; Brecht, Benjamín, Marcuse, Adorno y Horkheimer, como punto de partida y de crítica; Garaudy y Aragón, para proclamar un realismo sin riberas o abierto, y Sartre para polemizar en nombre del existencialismo por una tercera vía. Pero sobre todo, la significación que tuvo el periodo del realismo socialista para la literatura y las artes en general, determina que la presencia de la obra de Lukacs sea fundamental; y, finalmente, sus aportaciones para el deshielo estalinista, que lo colocaron como abanderado de una nueva oposición, recobrando su primera obra.

BIBLIOGRAFÍAS

Esta sección se compone de cuatro partes. En la primera de ellas presento los textos de Lukacs que utilicé en el trabajo, y que son las fuentes directas. En la segunda parte se encontrarán las fuentes secundarias, es decir, los libros que empleé ya sea sobre Lukacs, sobre estética o sobre teoría de la literatura en general. A continuación incluyo, como tercera parte, una recopilación que fui realizando a lo largo de la investigación misma, donde seleccioné, de entre una vastísima bibliografía, aquellos estudios cuyos temas o autores me parecieron importantes en el campo de mi interés, aunque no los haya aprovechado de manera directa. Sobra decir que, en los tres casos, la bibliografía no es exhaustiva, ni podría serlo en una investigación de este tipo.

Finalmente, hay un apartado donde se hace mención de la obra completa de Lukacs, en referencia a la teoría, la literatura y cuestiones estéticas.

1. OBRAS DE LUKACS UTILIZADAS EN ESTE TRABAJO

1. "Historia evolutiva del drama moderno", prólogo y capítulos I, II, III. En G. Lukacs, *Sociología de la literatura*, edición original preparada por Peter Ludz. Madrid, Península, 1966.
2. "El alma y las formas", capítulos I y III, en Peter Ludz, *Sociología de la literatura*, Madrid, Península, 1966.
3. *Teoría de la novela*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1974.
4. *Historia y conciencia de clase*, tomo III de las *Obras completas*. México, Grijalbo, 1969.
5. Los siguientes artículos publicados en la revista *Die Linkskurve*: "¿Tendencia o partidismo?", "¿Reportaje o configuración?", "De la necesidad, una virtud" y "Las novelas de Willi Bredel". En Peter Ludz, *Sociología de la literatura*. Madrid, Península, 1966.
6. *Mi camino hacia Marx*. En Piana et al. *El joven Lukacs*, Córdoba, 1970, Col. Cuadernos de Pasado y Presente, y en Uranga, E. *Mi camino hacia Marx*. México, Federación Editorial Mexicana, 1971.
7. *Prolegómenos a una estética marxista*, tomo XIX de las *Obras completas*. Barcelona, Grijalbo, 1969.
8. *Goethe y su época*, tomo VI de las *Obras completas*. México, Grijalbo, 1968.
9. *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1965. Contiene "El realismo ruso en la literatura mundial" y "Balzac y el realismo francés".
10. *El joven Hegel*, tomo XIV de las *Obras completas*. México, Grijalbo, 1972.

11. *Thomas Mann*, tomo XII de las *Obras completas*. México, Grijalbo, 1969.
12. *Los realistas alemanes del siglo XIX*, tomo XI de las *Obras completas*. México, Grijalbo, 1970.
13. *Esbozo de una historia de la literatura alemana contemporánea*, capítulos I, II, III. En Peter Ludz, *Sociología de la literatura*. Madrid, Península, 1966.
14. *El asalto a la razón*. México, Grijalbo, 1972.
15. *Aportaciones a la historia de la estética*, tomo XVII de las *Obras completas*. México, Grijalbo, 1966.
16. *La crisis de la filosofía burguesa*. Buenos Aires, La Pléyade, 1970.
17. *Problemas del realismo*. México, FCE, 1966.
18. *La novela histórica*. México, Era, 1966.
19. *Significación actual del realismo crítico*. México, Era, 1971.

2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL EMPLEADA EN ESTE TRABAJO

- ADORNO, Theodor W. "Lukacs y el equívoco del realismo". En *Polémica sobre el realismo*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- ALTHUSSER, Louis. *Para leer "El Capital"*. México, Siglo XXI, 1969.
- . "El conocimiento del arte y la ideología". En *Literatura y sociedad*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.
- ÁLVAREZ, Federico. "En defensa de Lukacs". En *La cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!* México, mayo, 1964, núm. 117.
- ARAGÓN, Louis. "Realismo y dogmatismo". En *Estética y marxismo*. Barcelona, Martínez Roca, 1969.
- ARVON, Henry. *La estética marxista*. Buenos Aires, Amorrortu, 1970.
- . *Georg Lukacs*. Barcelona, Fontanella, 1968.
- BADIOU, Alain. "La autonomía del proceso estético". En *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- BARRAZA, Carlos Eduardo. "Bertolt Brecht". En *Literatura, ideología y lenguaje*. México, Grijalbo, 1977.
- BEDESCHI, Giuseppe. *Introducción a Lukacs*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.
- BREAZU, Marcel. "La objetividad del valor artístico". En *Estética y marxismo*. Barcelona, Martínez Roca, 1969.
- BRECHT, Bertolt. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona, Península, 1973.
- CLAUDÍN, Fernando. *La crisis del movimiento comunista internacional. De la Komintern al Kominform*. Madrid, Ruedo Ibérico, 1970.
- CRAIG, David. "Puntos de vista lukacsianos acerca de la conformación de la literatura por la historia". En Parkinson, G. H. R. (comp.), *Georg Lukacs, el hombre, su obra, sus ideas*. Barcelona, Grijalbo, 1973.
- DE FEO, Nicola. *Weber y Lukacs, ideología y dialéctica*. Barcelona, A. Redondo, 1972.
- DELLA VOLPE, Galvano. *Crítica del gusto*. Barcelona, Seix Barral, 1966.
- DEMETZ, Peter. "Georg Lukacs como teórico de la literatura". En *Marx, Engels y los poetas*. Barcelona, Fontanella, 1968.
- DEUTSCHER, Isaac. "Georg Lukacs y el realismo crítico". En *El marxismo en nuestro tiempo*. México, Era, 1975.
- . *Trotsky, el profeta desarmado*. México, Era, 1968.

- FISCHER, Ernst. "Coloquio sobre la noción de decadencia". En *Estética y marxismo*. Barcelona, Martínez Roca, 1969.
- . "El problema de lo real en el arte moderno". En *Polémica sobre el realismo*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- FLORES OLEA, Víctor. "Lukacs y el problema del arte". En *Marxismo y democracia socialista*. México, UNAM (FCPyS), 1968, Serie Estudios, 4.
- FRÉVILLE, Jean. "El marxismo y la estética. Introducción a C. Marx y F. Engels". En *Sobre literatura y arte*. México, Masas, 1938.
- GALLAS, Helga. *Teoría marxista de la literatura*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- GARAUDY, Roger. "Materialismo filosófico y realismo artístico". En *Estética y marxismo*. Barcelona, Martínez Roca, 1969.
- . "Ernest Fischer y el debate sobre la estética marxista". En *Revista de la Unión de escritores y artistas de Cuba*. La Habana, 1965, núm. 1, enero-marzo.
- . *De un realismo sin riberas*. La Habana, Empresa consolidada de artes gráficas, 1969.
- GISSELBRECHT, André. "Materialismo filosófico y realismo artístico". En *Estética y marxismo*. Barcelona, Martínez Roca, 1969.
- . "Marxismo y teoría de la literatura". En Barberis, P., *Literatura e ideología*. Madrid, Alberto Corazón, 1972.
- GOLDMANN, Lucien. "Introducción a los primeros escritos de Georg Lukacs". En Lukacs, *Teoría de la novela*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1974.
- . *Para una sociología de la novela*. Madrid, Ciencia nueva, 1967.
- GOLDMANN et al. *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.
- HADJINICOLAU, Nicos. *Historia del arte y lucha de clases*. México, Siglo XXI, 1974.
- HEGEL, G. W. F. *Introduction a l'esthétique*. Paris, Aubier-Montaigne, 1964.
- HÍJAR, Alberto. "¿Por qué Lukacs?" En *Los Universitarios*. México, UNAM, 1973, núm. 6.
- . "Siqueiros y el realismo". Artículo inédito. 1975.
- . "Engels y el realismo". Artículo inédito. 1975.
- HODGES, H. A. "Lukacs, sobre irracionalismo". En Parkinson, G. H. R. (comp.), *Georg Lukacs, el hombre, su obra, sus ideas*. Barcelona, Grijalbo, 1973.
- HOLZ, KOFLER, ABENDROTH. *Conversaciones con Lukacs*. Recopilación de Th. Pinkus. Madrid, Alianza, 1971.
- JACOBSON, Roman. "El realismo artístico". En *Polémica sobre el realismo*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- JAMESON, F. "The case for Georg Lukacs". En *Marxism and Form*. New Jersey, Princeton University Press, 1971.
- LEHMAN, A. G. "El marxista como crítico literario". En Parkinson G. H. R. (comp.), *Georg Lukacs, el hombre, su obra, sus ideas*. Barcelona, Grijalbo, 1973.
- LENIN, Vladimir I. *La literatura y el arte*. Moscú, Progreso, 1968.
- LICHTEHEIM, George. *Lukacs*. Barcelona, Grijalbo, 1973.
- LIEHM, J. Entrevista con G. L., "Realismo, ¿experiencia socialista o naturalismo burocrático?" Checoslovaquia, diciembre 1963. En *Polémica sobre el realismo*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- LIFSHITZ, Mijáil. Prólogo a Marx y Engels. En *Sobre literatura y arte*. Buenos Aires, Estudio, 1967.

- LIZALDE, Eduardo. "Lukacs, perseguidor perseguido". En *La cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!* México, abril 1974, núm. 115.
- LOWY, Michel. *L'Evolution politique de Lukacs, 1909-1929. Contribution a une sociologie de l'intelligentsia revolutionnaire*. These présentée devant l'Université de Paris v, le 18 Mars 1975. Inédita.
- LOWY, M. y S. NAIR. *Lucien Goldmann ou la dialectique de la totalité*. Paris, Seghers, 1973.
- LUDZ, Peter. "Marxismo y literatura. Introducción crítica a la obra de Georg Lukacs". En Lukacs, *Sociología de la literatura*. Madrid, Península, 1966.
- MACCIÒ, Marco. "Las posiciones teóricas y políticas del último Lukacs". En *El joven Lukacs*. Córdoba, Col. Cuadernos de Pasado y Presente, 1970.
- MC CARTNEY, C. S. *October Fifteenth. A History of Modern Hungary. 1929-1945*. Edinburg at The University Press, 1961.
- MACHEREY, Pierre. "Lenin, crítico de Tolstoi". En *Literatura y sociedad*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- MARX, C. Introducción a la *Crítica de la economía política*. México, Editora Nacional, 1966.
- MARX, C. Y. ENGELS. *Sobre la literatura y el arte*. La Habana, Editora Política, 1965.
- MESZAROS, Istvan. "El concepto de dialéctica en Lukacs". En Parkinson G. H. R. (comp.), *Georg Lukacs, el hombre, su obra, sus ideas*. Barcelona, Grijalbo, 1973.
- MONTEFORTE TOLEDO, Mario. "Ideología y novela" y "Las ideologías". En *Literatura, ideología y lenguaje*. México, Grijalbo, 1977.
- MORAWSKY, Stefan. "Tres notas sobre Georg Lukacs". En *Reflexiones sobre estética marxista*. México, Era, 1977.
- NETTL, Peter. *Rosa Luxemburgo*. México, Era, 1974.
- PARKINSON, G. H. R. "Introducción". En Parkinson G. H. R. (comp.), *Georg Lukacs, el hombre, su obra, sus ideas*. Barcelona, Grijalbo, 1973.
- . "Sobre la categoría central de la estética". En Parkinson, G. H. R. (comp.), *Georg Lukacs, el hombre, su obra, sus ideas*. Barcelona, Grijalbo, 1973.
- PASCAL, Roy. "Georg Lukacs, el concepto de totalidad". En Parkinson, G. H. R. (comp.), *Georg Lukacs, el hombre, su obra, sus ideas*. Barcelona, Grijalbo, 1973.
- PERUS, Françoise. "El concepto de realismo en Lukacs". Inédito.
- POSADA, Francisco. *Lukacs, Brecht y la situación actual del realismo socialista*. Buenos Aires, Galerna, 1969.
- RADDATZ, Fritz. *Georg Lukacs*. Madrid, Alianza, 1975.
- ROBBE GRILLET, Alain. *Por una novela nueva*. Barcelona, Seix Barral, 1973.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Estética y marxismo*. México, Era, 1970, tomos I y II.
- . *Las ideas estéticas de Marx*. México, Era, 1972.
- SARTRE, Jean-Paul. "Coloquio sobre la noción de decadencia". En *Estética y marxismo*. México, Era, 1970.
- SEFCHOVICH, Sara. "Georg Lukacs". En *Literatura, ideología y lenguaje*. México, Grijalbo, 1977.
- . "Lucien Goldmann". En *Literatura, ideología y lenguaje*. México, Grijalbo, 1977.
- SERGE, Victor. *Memorias de un revolucionario*. México, El Caballito, 1974.

- SONTAG, Susan. "The literary criticism of Georg Lukacs". En *Against Interpretation*. New York, Dell, 1969.
- SWUINGEWOOD Y SONOLET. "La teoría de la literatura de Lukacs". En *L'Homme et la société*. París, 1972, núm. 26.
- THOMSON, David. *Historia mundial desde 1914 hasta 1950*. México, FCE, 1962.
- TROTSKY, Leon. *Literatura y Revolución*. Madrid, Ruedo Ibérico, 1969.
- URANGA, Emilio. Prólogo y cronología. En *Mi camino hacia Marx*. México, Federación Editorial Mexicana, 1971.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*. Barcelona, Seix Barral, 1975.
- XIRAU, Ramón. "Lukacs, realista de la irrealidad?" En *Revista Mexicana de Literatura*, México, 1964, marzo-abril, núm. 34.
- ZERAFKA, Michel. *Novela y sociedad*. Buenos Aires, Amorrortu, 1973.
- ZHDANOV, Andrei. "El realismo socialista". En *Estética y marxismo*, México, Era, 1970, tomo II.

3. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA (SOBRE LUKACS Y SOBRE TEORÍA DE LA LITERATURA)

- ADORNO, T. W. *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel, 1962.
- AUERBACH, E. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México, FCE, 1950.
- ASOR ROSA, A. "Il giovane Lukacs, Teorico dell'arte borghese". En *Alternative*.
- BARTHES, R. *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, 1967.
- . *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires, J. Álvarez.
- BENSELER (comp.). *Festschrift zum Aczigsten Geburtstag von Georg Lukacs*. Neuwied, Luchterhand, 1965.
- BOUKHARINE, M. "Georg Lukacs, une critique". En *L'Homme et la société*. París, núm. 2.
- BOURDET, Y. *Figures de Lukacs*, París, Anthropos, 1972.
- BREINES. "Notes on Georg Lukacs: the old and the new culture". En *Telos*, 1970, núm. 5.
- BURGUM, E. B. "The historical novel in the hands of Georg Lukacs". En *Science and Society*. Nueva York, 1966.
- COLLETTI, L. *Il marxismo e Hegel*. Bari, 1969.
- CHIARINI, P. "Brecht e Lukacs. A proposito del concetto di realismo". En *Società*, xvii, núm. 1.
- DAICHES, D. *The novel and the modern world*. Chicago, University of Chicago Press, 1960.
- DELLA VOLPE, G. "Contradicciones en la estética de Lukacs". En *Lo verosímil filmico y otros ensayos de estética*. Madrid, Ciencia Nueva, 1967.
- DEMECZ, D. D. *A critical analysis of Georg Lukacs social philosophy of art*. Ph. Dissertation. State University of New York at Buffalo, 1965.
- DEMETZ, P. "The uses of Lukacs". En *The Yale Review*, LIV, 1964-1965.
- FORSTER, E. M. *Aspects of the novel*. Londres, 1927 (hay edición en español).
- GARCÍA PONCE, J. "Sobre el realismo crítico de Lukacs". En *Revista Mexicana de Cultura*. México, 1964, núm. 34, marzo-abril.
- GOLDMANN, L. "Georg Lukacs: L'essayiste". En *Recherches dialectiques*. París, 1959.

- . "L'esthétique du jeune Lukacs". En *Marxisme et sciences humaines*. París, Gallimard, 1970 (hay edición en español).
- GURMÉNDEZ, C. "Una estética antiestética". En *Índice*, Madrid, julio, 1965, núm. 198.
- HELLER, A. "L'esthétique de György Lukacs". En *L'Homme et la société*. París, 1968, núm. 9.
- HORVATH, M. y J. REVAL. *La littérature et la démocratie populaire. À propos de G. Lukacs*. París, Les éditions de la nouvelle critique, 1959.
- HOWE, I. Prefacio a la edición americana de Lukacs. *La novela histórica*. Boston, 1963.
- KAZIM, A. Introducción a *Studies in European Realism*. Nueva York, 1964.
- KETTLER, A. Reseña de *Studies in European Realism*. En *The Modern Quarterly*. Londres, invierno 1950-1951, vol. vi, núm. 1.
- . "Lukacs in the hungarian revolution of 1918-19". En *Telos*, 1971, núm. 10.
- LEENHARDT, J. *Lectura política de la novela*. México, Siglo XXI, 1975.
- LICHTEHEIM, G. "An intellectual disaster". En *Encounter*, mayo 1963, núm. XX.
- LUDZ, P. Presentación de los escritos de Lukacs sobre *Ideología y política*. Neuwied, Luchterhand, 1967.
- MARLOV, V. "Lukacs man centered aesthetics". En *Philosophy and Phenomenological Research*. Nueva York, junio 1967, núm. xxvii.
- MACHEREX, P. *Pour une theorie de la production littéraire*. París, 1967 (hay edición en español de una parte).
- MERLEAU-PONTY, M. *Les adventures de la dialectique*. París, Gallimard, 1955.
- MESZAROS, I. (comp.). *Aspectos de la historia y la conciencia de clase*. México, UNAM (FCPyS), 1973, Serie Estudios, 32.
- MITCHELL, S. "Georg Lukacs and the historical novel". En *Marxism today*, 1963, diciembre.
- MITTENZWEI, W. "Die Brecht Lukacs Debatte". En *Argument*, 1968.
- MUÑOZ, J. (comp.). *En homenaje a Georg Lukacs* (Ensayos y entrevistas). Barcelona, Grijalbo.
- ORTEGA Y GASSET, J. *La deshumanización del arte*. Madrid, *Revista de Occidente*, 1967.
- PASCAL, R. Introducción, en *Studies in European Realism*. London, Hillway, 1950.
- PERLIMI. *Utopia e prospettiva in G. Lukacs*. Bari, 1968.
- PIANCIOLA, C. "Comentario bibliográfico sobre 'El alma y las formas' y 'Teoría de la novela'." En *Rivista di Filosofia*. 1964, LV, núm. 1.
- READ, H. "Georg Lukacs". En *The Tenth Muse*. Nueva York, Grove Press, 1958.
- REVAL, J. *Lukacs and socialist realism*. London, 1950.
- REVAL, KOCH, SZIGETI et al. *George Lukacs und der revisionismus*. Berlín, 1960.
- RIESER, M. "Lukacs critique of german philosophy". En *The Journal of Philosophy*, 1958, LV.
- ROSENBERG, H. "The third dimenssion of Georg Lukacs". En *Dissent*. Nueva York, 1964.
- ROSSI. "La distruzione della ragione e la crisi de la filosofia tedesca". En *Rivista di Filosofia*, 1956.
- RUNCIMAN, W. G. *Social Science and political theory*. Cambridge University Press, 1963.
- SARTRE, J. P. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Losada, 1962.

- SCHAFF, A. "Sobre 'Historia y conciencia de clase'." En *L'Homme et la société*. París, 1972, núm. 26.
- STEINER, G. Prefacio a *Realism in our time: Literature and the class struggle*, Nueva York, 1965.
- , *Georg Lukacs and his devil pact, language and silence*, London, Faber and Faber, 1967.
- TERTULIAN. "L'évolution de la pensée de G. Lukacs". En *L'Homme et la société*. París, núm. 20.
- TEYSSÉDRE, B. "Lukacs et les fondaments d'un esthétisme marxiste". En *Les Lettres Nouvelles*. París, 1966.
- TOKES, R. L. *Bela Kun and the Hungarian Soviet Republic*. Praeger. New York, 1967.
- VACATELLO. *Lukacs da storia e coscienza di classe al giudizio sulla cultura borghese*. Florencia, 1968.
- VASOLI. "Lukacs tra il 1923 e il 1967". En *Il Ponte*, xxv, núm. 1.
- VOLKER, K. "Brecht und Lukacs". En *Alternative*, 1969.
- WATNIK, M. "Georg Lukacs an intellectual biography". En *Soviet Survey*; publicada en 4 números durante 1959. Del propio autor y en la misma revista: "Georg Lukacs or aesthetics and communism".
- WELLEK, R. y WARREN. *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1962.
- WOOLF, V. *L'art du roman*. París, 1952.
- ZITTA, V. *Georg Lukacs marxism: alienation, dialectics, revolution. A study in utopia and ideology*. La Haya, Nijhoff, 1964.

4. BIBLIOGRAFÍA COMPLETA DE LUKACS SOBRE TEORÍA, LITERATURA Y CUESTIONES ESTÉTICAS*

1. "La forma dramática". Budapest, 1959 (primer capítulo de *Historia evolutiva del drama moderno*. (Cf. título 8.)
2. "Alteza real", de *Thomas Mann*. 1909 (incluido en *Homenaje a Georg Lukacs en su 70º aniversario*. Berlín, 1955).
3. "Metodología de la historia de la literatura". Budapest, 1910.
4. Reseña de la "*Poesía de Bela Balazs*". 1910.
5. "Sobre el sentido y la forma". 1911.
6. *El alma y las formas*. Berlín, 1911.
7. "Cultura estética". Budapest, 1911.
8. *Historia evolutiva del drama moderno*. Budapest, 1912.
9. "De la pobreza del espíritu". 1912.
10. "Reflexiones sobre una estética del cine". 1913.
11. "Sobre la sociología del drama moderno". 1914 (traducción de los primeros capítulos de *Historia evolutiva del drama moderno*).
12. "Sobre la esencia y el método de la sociología de la cultura". 1915.
13. "Ariadna de Naxos". 1916.
14. "La relación del sujeto y el objeto en la estética". 1917-1918.
15. "Georg Simmel". 1918.
16. *Teoría de la novela*. Berlín, 1920.
17. "La nueva literatura rusa". 1931.

* Se citan los escritos con fecha de la primera edición.

18. "Las novelas de Willy Bredel". 1931.
19. "Contra la teoría de la espontaneidad en la literatura".
20. "Sobre Goethe". 1932.
21. "¿Tendencia o partidismo?" 1932.
22. "¿Reportaje o configuración?" 1932.
23. "De la necesidad, una virtud". 1932.
24. "Gerhart Hauptmann". 1932.
25. "Crítica a la 'Teoría de la literatura' de Lassalle". 1932.
26. "Sobre la cuestión de la sátira". 1932.
27. *Mi camino hacia Marx*. 1933.
28. "Sobre la herencia literaria de Thomas Mann". Berlín, 1935.
29. "Sobre la cuestión del realismo". Moscú, 1938.
30. "Gottfried Keller". Kiev, 1940 (incluido en *Los realistas alemanes del siglo XIX*. Cf. título 44).
31. "La literatura alemana durante el imperialismo". Berlín, 1945 (incluido en *Esbozo de una historia de la nueva literatura alemana*. Cf. título 50).
32. "Progreso y reacción en la literatura alemana". Berlín, 1945 (incluido en *Esbozo de una historia de la nueva literatura alemana*. Cf. título 50).
33. "Fundamentos de una estética marxista". Budapest, 1947.
34. "Literatura y democracia". Budapest, 1947.
35. *Goethe y su tiempo*. Berna, 1947.
36. *Giro del destino*. Berlín, 1948.
37. *Ensayos sobre el realismo*. Berlín, 1948 (incluido en *Problemas del realismo*. Cf. título 54).
38. "Karl Marx y Friedrich Engels como historiadores de la literatura". Berlín, 1948.
39. "¿Arte libre o arte dirigido?" 1948.
40. "Sobre el compromiso en el arte". 1948.
41. *El realismo ruso en la literatura mundial*. Berlín, 1949.
42. *Thomas Mann*. Berlín, 1949.
43. "Conclusiones finales de la discusión literaria". 1950.
44. *Los realistas alemanes del siglo XIX*. Berlín, 1951.
45. "Lingüística y literatura". 1951.
46. "Lessing como luchador de clase". 1951.
47. "¿Pintura sana o enferma?" 1952.
48. "Don Quijote". 1952.
49. *Balzac y el realismo francés*. 1952.
50. *Esbozo de una historia de la nueva literatura alemana*. 1953.
51. "Marx y Engels: sobre problemas de dramaturgia". 1953.
52. *Aportaciones a la historia de la Estética*. Berlín, 1954.
53. "La cuestión de la particularidad en la filosofía clásica alemana". 1954.
54. *Problemas del realismo*. Berlín, 1955.
55. *La novela histórica*. Berlín, 1955.
56. "La particularidad a la luz del materialismo dialéctico". 1955.
57. "El problema estético de la particularidad en la Ilustración y en Goethe". Berlín, 1955.
58. "Thomas Mann y la vida pública actual". 1955.
59. "Lo lúdico y sus motivaciones". 1955.
60. "La lucha del progreso y la reacción en la cultura actual". 1956.
61. "Heine y la preparación ideológica de la Revolución de 1848". 1956.
62. "La concreción de la particularidad como categoría de la Estética". 1956.

63. "El problema de la perspectiva". 1956.
64. *Postscriptum a Mi camino hacia Marx*. 1958.
65. *Significación actual del realismo crítico*. Hamburgo, 1958.
66. *Estética* (varios volúmenes).

Fuente: LUDZ, P. *Sociología de la literatura*. Madrid, Península, 1966.
Traducción: Sara SEFCHOVICH.

Los trabajos citados han sido recopilados de formas diferentes y bajo distintos títulos, en muchos idiomas. En español, varias editoriales han publicado algunos ensayos de Lukacs, pero es digno de mención el esfuerzo emprendido por Grijalbo, que estableció contrato con la editorial alemana Aufbau-Verlag, encargada de las *Obras completas* de Lukacs, las que traducen al castellano con un cuidado y una meticulosidad muy destacados, por parte de Manuel Sacristán y de Jacobo Muñoz. El plan general de la colección —que a la fecha cuenta con varios volúmenes ya aparecidos— es el siguiente:

1. *El alma y las formas* y otros escritos de 1911-1919.
2. *La teoría de la novela* y otros escritos de 1919-1922.
3. *Historia y conciencia de clase*.
4. *Lenin, Moisés Hess*.
- 5, 6. Escritos breves.
7. *El realismo ruso en la literatura universal*.
8. *Balzac y el realismo francés*.
9. *La novela histórica*.
10. *Goethe y su época*.
11. *Los realistas alemanes del siglo XIX*.
12. *Thomas Mann*.
13. Escritos de crítica.
14. *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*.
15. *El asalto a la razón*.
16. *Contra el realismo mal entendido*.
17. *Aportaciones a la historia de la Estética*.
18. Otros escritos de historia de la Estética.
19. *Prolegómenos a una estética marxista*.
20. *Estética I, 1*.
21. *Estética I, 2*.
22. *Estética I, 3*.
23. *Estética I, 4*.
- 24 y siguientes. *Ontología del ser social* y ulteriores volúmenes de la *Estética*.

Fuente: Editorial Grijalbo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

- | | |
|--------------------------------------|----|
| 1. Observaciones sobre este trabajo | 5 |
| 2. Sobre las ideas estéticas de Marx | 10 |

CAPÍTULO I

LUKACS: VIDA Y OBRA

- | | |
|--|----|
| 1. El alma y las formas | 19 |
| 2. Teoría de la novela | 23 |
| 3. El camino hacia Marx | 26 |
| 4. Historia y conciencia de clase | 30 |
| 5. "Die Linkskurve". Brecht y Lukacs | 37 |
| 6. Escritos sobre literatura | 50 |
| 7. Significación actual del realismo crítico | 56 |
| 8. La Estética | 59 |

CAPÍTULO II

LUKACS: ELEMENTOS PARA UNA TEORÍA DE LA LITERATURA

- | | |
|-------------------------------|----|
| 1. Las categorías | 62 |
| a) La totalidad | 62 |
| b) Las mediaciones | 65 |
| c) La dialéctica | 66 |
| d) La ontología | 67 |
| e) La teoría del reflejo | 67 |
| f) La esencia y la apariencia | 68 |
| g) La particularidad | 70 |
| 2. La literatura | 71 |
| a) El realismo | 71 |

b) Realismo y naturalismo	72
c) El tipo	74
d) La objetividad	74
e) La conciencia exacta y la conciencia falsa	75
f) La visión del mundo	77
g) La perspectiva y el partidismo	77
h) El carácter popular de la literatura	79
i) La herencia burguesa	80
j) La forma y el contenido	80
k) El drama, la tragedia y la novela	83
l) La tipología de la novela	87
m) Estructuración de la novela	87
3. La crítica literaria	88
a) La novela histórica	88
b) El realismo crítico	89
c) 1848	90
d) La literatura rusa	91
e) La literatura alemana	93
f) Thomas Mann	98
g) La decadencia	100
h) El realismo socialista ...	100
4. Epílogo. Hegel y Marx para Lukacs	101

CAPÍTULO III

LUKACS: ALGUNAS CONCLUSIONES

1. Unidad de la obra	104
2. El marxismo oficial	105
3. Hegel y Marx	108
4. La teoría de la literatura	117
a) La teoría del reflejo	117
b) El realismo	121
c) La decadencia	125
5. ¿Por qué Lukacs?	128

BIBLIOGRAFÍAS

1. Obras de Lukacs utilizadas en este trabajo	133
2. Bibliografía general empleada en este trabajo	134
3. Bibliografía complementaria (sobre Lukacs y sobre Teoría de la literatura)	137
4. Bibliografía completa de Lukacs sobre teoría, literatura y cuestiones estéticas	139

Siendo director general de Publicaciones José Dávalos, se terminó la impresión de *La teoría de la literatura de Lukacs* en la Editorial Galache, S. A., el día 20 de agosto de 1979. Su composición se hizo en tipos 11:12; 10:11; 9:10 y 8:9. La edición consta de 2 000 ejemplares.

U N A M

FECHA DE DEVOLUCION

**El lector se obliga a devolver este libro antes
del vencimiento de préstamo señalado por el
último sello.**



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

PN45
S4



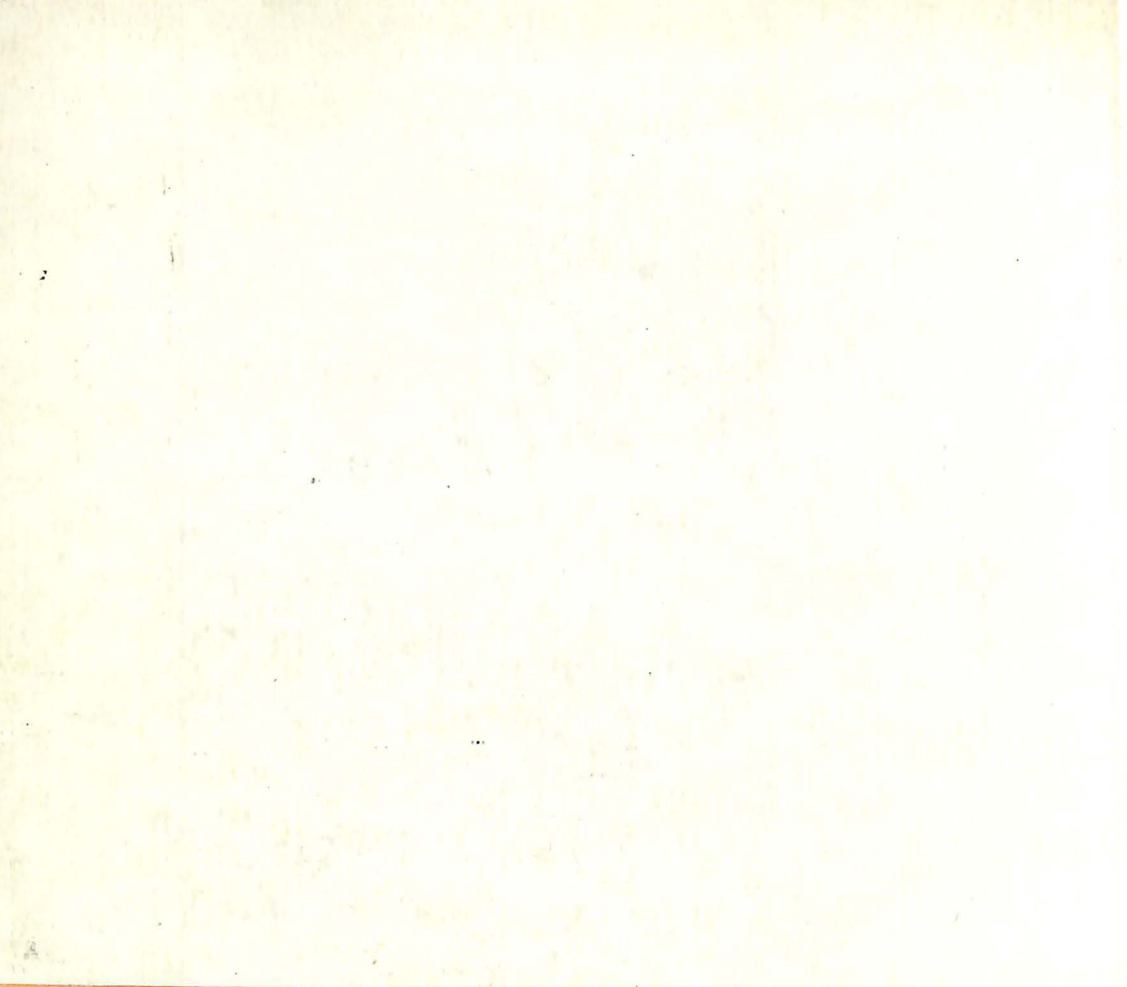
UNAM

21824

INST. INV. SOCIALES

PN45
S4

Ds. 21824



SEPTIEMBRE



LA COLECCIÓN DE LA
BIBLIOTECA DE LA
UNIVERSIDAD DE TORO

EN
SA

21924