

TESIS DOCTORAL

2018

LUKÁCS: ÉTICA Y ESTÉTICA E INFLUENCIAS EN SU
OBRA TEMPRANA

DIEGO FERNANDO CORREA CASTAÑEDA

GRADUADO EN FILOSOFÍA

MÁSTER EN FILOSOFÍA TEÓRICA Y PRÁCTICA

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA, FILOSOFÍA MORAL Y POLÍTICA

FACULTAD DE FILOSOFÍA-UNED

FRANCISCO JOSÉ MARTÍNEZ MARTÍNEZ

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA, FILOSOFÍA MORAL Y POLÍTICA

FACULTAD DE FILOSOFÍA

LUKÁCS: ÉTICA Y ESTÉTICA E INFLUENCIAS EN SU OBRA TEMPRANA

DIEGO FERNANDO CORREA CASTAÑEDA

GRADUADO EN FILOSOFÍA

MÁSTER EN FILOSOFÍA TEÓRICA Y PRÁCTICA

DR. FRANCISCO JOSÉ MARTÍNEZ MARTÍNEZ

Dar las gracias ante la envergadura de semejante esfuerzo y trabajo se hace más que necesario y, más que todo, cuando a tu lado has tenido a personas que han contribuido de una manera o de otra a llegar al fin del camino. El largo recorrido que me llevó, primero a graduarme, después a obtener un Máster y posteriormente a doctorarme, tuvo la extensión de nueve años. En ese largo y tortuoso camino mi familia fue el pilar fundamental, sin la paciencia, ayuda, comprensión y colaboración este trabajo no hubiera sido posible. Quiero dar especialmente las gracias a mi compañera de batalla, sin Lina María evidentemente este proyecto no se hubiera llevado a cabo; con mis dos hijos, Mateo y Yennifer, estoy también profundamente agradecido, especial mención quiero hacer de ella, Yenni, infatigable ayudante en la revisión y corrección de todos mis trabajos. Mis amigos Jaime Moreno y María Elena Henao, han jugado un papel central; Jaime ha sido la persona que introdujo en mí el amor por la filosofía, fue él el que inclinó la balanza hacia la filosofía marxista, o para ser más exactos, hacia su máxima expresión en la estética lukácsiana. Quiero también dar las gracias a mi amiga, la doctora Milagros Gonzáles Rivera, ella me animó a entrar a la universidad y fue una constante colaboradora y consejera. Alberto Aristizábal y Dora Beatriz Rivera son dos entrañables amigos que siempre han estado dispuestos a colaborar en todos los aspectos, quiero decirles que ese incondicional apoyo ha sido fundamental. Doy las gracias a María de la Luz Gonzáles y a Carlos Gajero, amigos que han estado siempre presentes aportando consejos y dando ánimo. Quiero manifestar también las gracias al resto de mi familia, la cual desde la distancia siempre ha hecho, de alguna manera, acto de presencia; mi madre, mis hermanos, mis suegros y cuñados, a todos ellos les agradezco su constante interés y entusiasmo. Por último, quiero agradecer al Dr. Jacinto de Rivera Rosales Chacón por su siempre amable disponibilidad ante la eventualidad de mis constantes preguntas y al director de este proyecto, Doctor Francisco José Martínez, por la confianza depositada en mí; ella fue fundamental para que yo pudiera recorrer el arduo camino de la investigación filosófica.

La relación con Marx es la verdadera piedra de toque de todo intelectual que toma en serio el esclarecimiento de su propia concepción del mundo, el desarrollo social, en especial su situación actual, su propio lugar *en* ella y su toma de posición *respecto* de ella (Lukács 1978, 129).

Si se permitió a Fausto abrigar dos almas en su pecho, ¿por qué no va a ser posible comprobar en un hombre por lo demás normal, pero que, en medio de un mundo en crisis, salta de una clase a la otra, en funcionamiento simultáneo y contradictorio de tendencias espirituales contrapuestas? (Lukács 1985, 12).

Contenido

Introducción	1
Las influencias	43
Primeras aproximaciones	47
Teoría del reflejo y mundo real.....	52
La tragedia.....	73
Diversas aproximaciones a la concepción de la tragedia.....	75
La tragedia para Lukács	87
Distinción entre lo clásico y lo burgués	93
Nietzsche	94
Lukács	95
Confluencias y divergencias entre ambos	96
Relaciones drama, teatro y público.	100
Desarrollo histórico de Lukács	109
La novela, refiguración del sentido o no sentido de la vida.....	115
La tragedia como foco primario de ética y estética.....	124
La influencia de los dioses en el drama	129
Adversarios de la dialéctica. Usurpadores trascendentales.....	135
Relación de Lukács con las ciencias del espíritu	140
Los motivos del abandono de las ciencias del espíritu.	149
La ética	154
El primer asunto	174
Irma Seidler.....	174
El segundo asunto	182
la aproximación a Kierkegaard y Dostoievski	182
El tercer asunto.....	193

legitimar la revolución bolchevique.....	193
La estética.....	204
Primer problema.....	212
El primer obstáculo	213
la mimesis	213
El segundo obstáculo.....	229
repetir o no la refiguración.....	230
Segundo problema.....	245
conocer o no la realidad a refigurar.....	245
Tercer problema	257
A partir de cuándo la estética pasa a ser la nueva concepción ontológica..	257
Asunto Nietzsche	269
Asunto Heidegger.....	274
Cuarto problema.....	278
Querer dirigir la creación artística.....	278
Cerrar o no la obra.....	289
Conclusión	291
Índice de nombres	305
Índice de materias	313
Bibliografía	319
Bibliografía de Georg Lukács en castellano	319
Bibliografía de Georg Lukács en alemán.....	320
Bibliografía sobre Georg Lukács	321
Bibliografía complementaria.....	322
Fílmico	327
Grabaciones.....	327
Web	327

Pinturas y esculturas.....	328
----------------------------	-----

A Jaime Moreno

Introducción

Esta tesis consiste en hacer un recorrido por los diferentes caminos que siguió Lukács en la ardua lucha de su búsqueda intelectual. Dentro de este camino lo más destacado e importante son las fuentes de las que él bebió. De ahí que la tesis se centre en ver, lo más claramente posible, las influencias que le sirvieron para construir su propio sistema, tratando de mostrar en detalle el estado actual del tema, el cual desde luego no es pródigo en investigaciones en torno a las influencias tempranas en Lukács. Valga decir que la investigación no será una simple recopilación de las contradicciones - que las hay - presentes en la obra del autor tratado. Tampoco versará sobre las confrontaciones del Lukács joven con el Lukács maduro. Baste con decir, a modo de pronta aclaración, que él rechazó gran parte de su producción joven en los albores de su vejez. En este caso particular también es bueno aclarar que muchas de las obras, de las que posteriormente se desdijo, fueron creadas dentro de un ambiente de mucha presión política. Con lo que no rendiría grandes frutos hacer demasiados intentos por aclararlo y, máxime, cuando él mismo ya ha hecho esa labor.

Desde luego que las disciplinas más importantes dentro de la ingente labor filosófica de Lukács fueron: la estética, la ética y la ontología. Valga decir que Lukács, ante todo, fue un gran crítico artístico o, más exactamente, literario. De ahí se desprende que la tesis hará un esfuerzo por adentrarse dentro de los análisis histórico-literarios que emprendió y, para ser más exactos, adentrarse dentro de las corrientes críticas de las que él se nutrió. Las influencias no tienen que ser necesariamente un legado recibido, asimilado y puesto después en marcha; no, también lo son las nociones que él capta en algunos escritores, las interpreta y después las pone en funcionamiento dentro del campo crítico que considere oportuno. Esta será una de las formas de actuación de esta tesis. A modo de ejemplo echémosle un vistazo a un aporte que realiza al respecto Miguel Vedda en una reciente publicación sobre los *Escritos de Moscú* (1940) de Lukács:

El correlato de estas posiciones en el plano estético es la predilección por una literatura que revela el empeño del autor en dejarse instruir por la realidad; de allí el interés de Lukács por novelas de formación tales como el *Wilhelm Meister* o *Enrique el verde*, cuyos

protagonistas, una vez frustrados sus intentos de imponer sobre la realidad sus ideales subjetivos, resuelven prestar oídos a lo real, aprender de lo existente, semejante impugnación de todo voluntarismo está en la base de la admiración lukácsiana por Goethe (ctd en Lukács 2011, 14).

Para entrar un poco en materia, una de las mayores disputas filosóficas de Lukács consistió en la imposición de una visión realista de la realidad. Ahora bien, ¿cómo encontrar las bases para poder sustentar la estructura propia?, ¿en dónde buscar los presupuestos que me permitan dar solidez a mi propio sistema? Pues bien, para Miguel Vedda en eso consiste la «admiración de Lukács por Goethe», Esto es, Lukács encuentra en Goethe - en su *Wilhelm Meister*, solo por poner un ejemplo - el dejar de lado los propios intereses para posteriormente dejarse guiar por la propia realidad y, de esta manera, adquirir los mecanismos de la reproducción realista de la misma. Este texto expuesto por Vedda deja suficientemente claro el método seguido en este trabajo. Consistente en desentrañar las influencias que recibió Lukács. Así éste no las haga totalmente explícitas, como el caso de la ética kierkegaardiana, en donde se detecta la conexión por la similitud de las vicisitudes mutuas.

Georg Lukács (1885-1971) fue un filósofo que tocó los aspectos más importantes que tienen que ver con el desarrollo de los fenómenos socioculturales, no solo de su época, sino también de la nuestra. Entre esos campos de estudio los aspectos más destacados son los relacionados con la estética, la ontología y la ética. A medida que iba avanzando en la lectura y estudio de diferentes filósofos y escritores tanto su vida como su obra iban sufriendo las modificaciones propias de esas mismas lecturas. Aunque la mayor preocupación de esta tesis es la estética, no se puede negar que los aspectos éticos jugaron al principio un papel central. Lukács observa que la ética se va a convertir en la disciplina en donde se van a desarrollar de ahora en adelante las confrontaciones más importantes. Alimentado por los aportes de Nietzsche comprende que el camino de la ética había dado inicio con la obediencia por el temor a Dios del pueblo hebreo, esta había girado hacia la obediencia por amor implantada por Jesús – posición similar a la Kierkegaard -, para llegar a su fin con la auto-obediencia a causa del deber-ser kantiano. Así podemos ver que los autores de referencia para Lukács comienzan a aparecer en el escenario: Nietzsche, Kierkegaard y Kant.

Lukács se movía en un ambiente de constante incertidumbre. En la época no solo se estaba gestando el embrión de un nuevo mundo, sino la muerte de otro que se negaba a morir, de ahí las constantes convulsiones y movimientos bruscos fruto de una época que se oponía con todas sus fuerzas a desaparecer. Y no es de extrañar que las filosofías del momento – finales del XIX y principios del XX – hayan tenido como misión, o bien defender al enfermo y moribundo mundo burgués, con todas sus instituciones, o luchar a favor del advenimiento del nuevo mundo. Esta es la primera y temprana importancia en la asimilación y el posterior rechazo de dos autores que le dieron grandes aportes al viejo mundo. Kant les dio una norma ética de conducta: el “*Sollen*”, y Nietzsche el antiguo esplendor aristocrático romano, cuya última batalla por su supervivencia se había librado – siempre, según Nietzsche - en la Revolución Francesa, momento en el que el espíritu plebeyo, gregario, mezquino y ruin judeo-cristiano había vencido sobre la sobriedad del espíritu aristocrático de la antigua Roma. En este ambiente de constante cambio es en el que Lukács descubre que la ética y la estética tienen muchas cosas que decir al respecto. Descubre, por ejemplo, en el momento de la creación de una de sus primeras obras de importancia: *La teoría de la novela* (1914-1915), que la aparente decadencia de la ética del deber - kantiana - burguesa es una de las culpables de la pérdida de los valores que llevaron en última instancia a la debacle de la guerra, de ahí que no sea de extrañar que dirigiera su mirada hacia oriente, no al oriente del “*Vedanta*” y las “*Upanishads*”, no, a un oriente mucho más cercano, a las esperanzas provenientes de la Revolución Rusa. Pero estas esperanzas tendrían que venir una vez hubiera sido derrotada la misma aristocracia rusa. De todas maneras, Lukács era muy escéptico con relación al conflicto que estaba asolando Europa, esto queda de manifiesto en el prólogo escrito a la *Teoría de la novela* en 1962:

Es previsible que las potencias centrales derrotaran a Rusia; esto puede acarrear la caída del zarismo: estoy de acuerdo. Hay cierta probabilidad de que el occidente derrote a Alemania; si eso tiene como consecuencia la caída de los Hohenzollern y de los Habsburgo, también estoy de acuerdo. Pero entonces se plantea la cuestión siguiente: ¿quién nos salva de la civilización occidental? (La perspectiva de una victoria final de la Alemania de la época me resultaba una pesadilla) (Lukács 1999, 33).

A pesar de que en muchos casos simpatizó con gran parte de las corrientes filosóficas de sus contemporáneos, también es cierto que Lukács mantuvo continuos desacuerdos con pensadores de su tiempo: Simmel, Weber, Bloch, Sartre, Merleau-Ponty etc. (ctd en Kadarkay 1994, 577-578). Fruto de estas confrontaciones surgieron diversidad de puntos de vista que reflejan de manera clara los desacuerdos a los que llegaron en asuntos tan importantes como el respaldo a los regímenes políticos respectivos: «. . . en la historia lo que es decisivo no es la intención humana sino los resultados objetivos» (ctd en Kadarkay 1994, 577), le escribió Lukács a Max Weber en la discusión en torno del apoyo de Lukács al régimen soviético y los resultados del fascismo en Alemania. Quizás la confrontación se derivó de la supremacía que a la larga le daba Weber al estamento estatal burocratizado, nudo central del que parten todas las legitimaciones sociales. (Muñoz 2002, 98-105). En cuanto a la fundación de la estética como la nueva ontología Lukács muestra su total oposición a que se considere a Nietzsche precursor de dicha noción filosófica. Si Nietzsche es precursor de alguna estética será de la estética fascista. «No hay un solo motivo de la estética fascista que no proceda directa o indirectamente de Nietzsche ... empezando por la doctrina del mito y por el antirrealismo» (Lukács 1966, 345).

Quizás una auténtica estética solo sea posible a partir de una teoría del valor en la que estén incluidos todos los momentos de la valoración misma, o sea, el momento objetivo: como valor de uso, el momento subjetivo: como el valor de cambio y la distancia ética y estética, la cual solo es posible una vez se hayan cumplido los otros dos pasos (Conversaciones con Jaime Moreno)¹; los cuales además solo se pueden dar dentro del gran campo social que es el que los produce, es decir, la conciencia social, generadora de juicios tanto éticos como estéticos. De ahí que sin esta dialéctica de lo general y lo individual, en donde la ética y estética están en el centro, difícilmente se podrán entender los juicios producidos o generados. Esta problemática hace muy necesario e indispensable hacer un acercamiento a *El Capital* de Marx en busca de estos presupuestos:

El valor de uso solo toma cuerpo en el uso o consumo de los objetos. Los valores de uso forman el *contenido material de la riqueza*, cualquiera que sea la *forma social* de ésta. En

¹ Jaime Moreno (n. 1945). Filósofo colombiano. Estas aportaciones han sido elaboradas a través de diversas conversaciones que he mantenido con el filósofo colombiano Jaime Moreno. A partir de ahora será citado como (J. M).

el tipo de sociedad que nos proponemos estudiar, los valores de uso son, además, el soporte materia del *valor de cambio* (Marx 1975, 4).

También hay un grupo de escritores con los que Lukács no solo estuvo de acuerdo, sino que además fue de ellos de los que tomó muchas de sus ideas para elaborar sus teorías éticas, estéticas y ontológicas. Hegel, Kant, Kierkegaard, Dostoievski, Lask, Mann, Goethe, Shakespeare, Ibsen, Strindberg, Shaw, Hebbel, Brecht, Tolstoi, Shólojov, Makárenko y desde luego Marx, entre otros. Así como ataca frontalmente a los precursores del fascismo también defiende a los que contribuyeron a la construcción del realismo socialista.

La situación actual del tema, en torno al primer Lukács, ha recibido quizás un tratamiento disperso y enfocado más bien a aspectos desarrollados en su época de madurez. No hay una obra que trate de recoger ordenadamente estas tempranas influencias sobre uno de los filósofos más importantes del siglo XX, ganador del Premio Goethe (1970) y, como muy bien dice Caparrós, considerado un referente clásico en el tratamiento de los análisis histórico-literarios.

Los análisis de G. Lukács son todavía útiles para el historiado de la literatura europea. La caracterización que hizo de la novela histórica tiene la cualidad de clásica, y de una u otra manera es el punto de partida para los modernos estudios del género (Caparrós 2010, 83).

O también como dice J.F. Yvars en el célebre *Diario 1910-1911 y otros inéditos de juventud* «¿Todavía, pues, Lukács? Sin duda será el clásico heterodoxo del marxismo occidental . . .» (ctd en Lukács 1985, 9).

La lista de autores que han abordado de alguna manera la obra de Lukács es variada. Han conseguido en su conjunto realizar un mosaico rico sobre la figura y la obra del filósofo húngaro. Podríamos realizar un corto recorrido por las figuras más destacadas: Löwy ha hecho estudios sobre las relaciones que sostuvo Lukács con las figuras filosóficas más importantes de su época, Simmel, Weber, Bloch entre otras; Parkinson,

G, H, R, recopilador también de temas de candente actualidad alrededor de la figura de Lukács; Kadarkay, su gran biógrafo; Holz, Kofler y Abendroth, quienes – en 1966 – logran, a través de una serie de entrevistas, sostener unas conversaciones con Lukács de temas de su actualidad: política, sociología, economía, estética etc.; Caparrós, el cual en sus investigaciones acerca de la teoría literaria le ha dedicado a Lukács espacios de mucha importancia; de Feo, que trata de hacer un estudio de la autocrítica del pensamiento occidental a la luz del marxismo en concordancia con el pensamiento de Weber; Fritz j, raddatz, al igual que otros recopiladores, hace también gran cantidad de aportes relacionados con variedad de temas en torno a la figura de nuestro filósofo en su obra: *Georg Lukács*; José Ignacio López explora la naciente inclinación de Lukács hacia la tragedia en sintonía con la decadencia burguesa que observa; Lucien Goldmann, quien destaca los aspectos de la sociología de la literatura y que además lleva a cabo una continuación de las teorías lukácsianas aplicadas a temas literarios; Hauser, el cual pone de relieve diversidad de puntos de vista en lo referente a los acuerdos y confrontaciones que existieron entre ambos; Antonino Infranca y Miguel Vedda, los dos filósofos más activos en la actualidad en torno a la figura de Lukács y que además han realizado aportes multidireccionales de su obra, aunque resaltando más que todo la categoría del trabajo como eje central de todo su desarrollo; Lichtheim, G, que al igual que Parkinson y Mészáros han realizado estudios acerca de múltiples temas lukácsianos, desde luego nunca centrados en algún aspecto en particular; Martínez, F, J, Ruiz, R y Jacobo Muñoz, quienes han incluido a Lukács en sus extensos y amplios estudios filosóficos. Por su parte Giovanni Piana ha profundizado en las relaciones entre Lukács, Rosa Luxemburgo y Lenin, en torno a la problemática de la conciencia de clase del proletariado y, por último, Carlos Surghi ha profundizado en el papel del ensayo en todo el desarrollo temprano de Lukács. Como se puede observar la cantidad de autores que se han ocupado de Lukács es muy notoria. Quizás se eche en falta un acercamiento a su obra desde un solo ángulo de influencia, pero por lo regular lo que suele mostrar es un amplio abanico de interacciones. Desde luego que las cosas que más interesan es su vinculación con el partido comunista, su disputa ideológica con gran número de intelectuales de su época, la persecución política de la que fue objeto, el supuesto internamiento al que fue sometido en Rusia durante un largo periodo de tiempo. Es así como todos los autores que comentan sus obras y sus acaeceres diarios lo hacen por lo regular desde este punto de vista.

El propósito principal de esta tesis es llegar a espacios de debate en torno a Lukács que antes no se habían abordado. Para ello se expondrán las influencias que recibió dentro de dos campos bien definidos: el primero de ellos es el temporal y el segundo es el temático. Además de que él se vale de la forma trágica - *El alma y las formas* - como escenario en el que mejor se desvelan los problemas que estudia. «el ser humano trágico lucha contra el destino» (Lukács 2015, 143). «El drama . . . debe configurar una lucha real» (Lukács 2015, 155). La tragedia se ubica como centro de sus tempranas consideraciones, ya que él no logra llegar a un acuerdo de mínimos con la clase decadente a la que, entre otras cosas, pertenece. «. . . encontramos a un Lukács inmerso en el horizonte de lo trágico como consecuencia de su primigenia posición de no reconciliación con la cultura oficial del mundo austrohúngaro en decadencia» (López 1975, 485)². De ahí que la tragedia sea una disciplina a la que se estará recurriendo con cierta frecuencia. Además, tendrá un capítulo en el que será estudiada aparte. A su vez las influencias ocuparon diferentes espacios dentro de cada período en cuestión y, en cada uno de los ellos, ellas jugaron diferentes papeles. Es por este motivo que el estudio se realizará en cuatro períodos bien delimitados. Aunque los vasos comunicantes y las zonas de confluencia entre los diversos períodos serán difíciles de evitar.

El primer período. Años de juventud en Budapest 1899-1919.

Este primer período en la vida de Lukács abarca varias etapas importantes de su desarrollo. En él se presenta por ejemplo el período premarxista y la posterior etapa en la que ya se había acercado al marxismo (1910-1915). Las mayores preocupaciones del Lukács premarxista eran meramente existenciales y vivenciales. Esta primera etapa en la vida de Lukács es muy rica y variada. Emprende infinidad de viajes: Berlín, Heidelberg, Florencia entre otras capitales europeas. En este primer período los autores que influyeron de manera notable en el joven Lukács fueron los dramaturgos, éstos le aportaron las herramientas que él andaba buscando para oponerse a la fuerza desestructurada de la

² López, José. Lukács: Búsqueda de fundamentos y “Diario” Inédito. *Teorema: Revista Internacional de filosofía*. Vol. 6, N.º. 3-4, págs. 485-512. 1976.

burguesía europea en pleno descenso y, además, los que lo llevaron a escribir su temprana obra «*modern drama fejlődésének története (1908-1909)*» (ctd en Lukács 1968, 10). Era tal la fuerza que veía Lukács en las obras teatrales, que fueron las que le llevaron a la creación del teatro Talía en Budapest «Por iniciativa suya se crea un teatro libre en el que son presentadas obras de Ibsen y Strindberg» (Piana et al 1978, 143), como una muestra de la urgente necesidad que él sentía de llevar algún tipo de nueva cultura pedagógica a los habitantes de dicha ciudad, para hacerles palpable lo evidente: la inevitable debacle que se avecinaba y de la que él pensaba tomar parte activa en su impulso hacia el abismo.

. . . [En su afán por elevar el nivel moral de la población a través de los logros de la revolución Lukács hizo grandes esfuerzos que] condujeron a la producción de *Otello* de Verdi para el proletariado de Budapest ... Al mismo tiempo, el repertorio “socialista” del Teatro Nacional ponía en escena a Shakespeare, Lessing, Molière, Shaw, Gogol, Gorki y, naturalmente, Ibsen (Kadarkay 1994, 387).

Podemos ver estas mismas nociones desarrolladas por Jacobo Muñoz, para el que la vinculación de Lukács con las esferas del poder revolucionarias en Hungría - éste fue nombrado por Bela Kun «comisario adjunto del pueblo para cuestiones de instrucción pública» (Muñoz 2002, 42). Destacar además que también en esta faceta hubo personalidades, de la cultura húngara, que influyeron en el Lukács funcionario: «Recuérdese . . . la larga lista de intelectuales (Bartók, Kodály, Mannheim, Balázs, Babits, etc.) que actúan junto a Lukács en el comisariado del Pueblo para la Educación durante la República Húngara de los Consejos» (López 1978, 35), - trajo consigo nuevos cambios en el panorama intelectual y artístico del país. Podríamos decir que esto:

Venía a traducirse en la creación de un sistema educativo generalizado nuevo, superador de todo privilegio en este ámbito y puesto al servicio de las masas populares, capaces así de acceder al fin a los bienes todos de la educación y de la cultura. Pero también en otras muchas medidas en el orden teatral, en el de la creación artística y literaria, etcétera (Muñoz 2002, 43).

Todo esto sumando, claro está, a que el gran filósofo húngaro era un ferviente admirador tanto de Ibsen, Strindberg como de Shakespeare. Este es uno de los motivos por los que las influencias que ejercieron estos artistas sobre su pensamiento se encuentren diseminadas por toda su obra. En primera instancia la mayor influencia la recibió en los escritos de juventud, pero los tentáculos de las posiciones adoptadas por estos dramaturgos llegan hasta la producción madura de nuestro autor. Es por este motivo que se estudiarán en un principio las primeras obras de Lukács, entre las que se encuentran: *Sociología de la literatura* y *El alma y las formas*.

Un trabajo relevante de la misma época es *Die Seele und die Formen*, publicado en Alemania en 1911. En aquella época Lukács estuvo de manera predominante influido por el neoplatonismo, la filosofía de la vida (Dilthey, Bergson, Simmel), la fenomenología (Husserl), y el neokantismo (Rickert, Lask). Aparte de esto tuvieron una importancia temporal en él las teorías artísticas de K. Fiedler y Paul Ernest, y ya en aquella época Thomas Mann actuó fuertemente sobre él (ctd en Lukács 1968, 10-11).

Peter Ludz lo deja muy bien expuesto. Este primer período fue muy rico y fecundo, en él Lukács recibió gran cantidad de influencias. En Berlín asiste a las clases de Georg Simmel y recibe de este todo el influjo neokantiano difícil de esquivar en aquel entonces.

En aquel período el neokantismo era la tendencia dominante en la filosofía del mundo de habla alemana, en el que estaban incluidas las clases cultas del Imperio Austro-Húngaro, y, en consecuencia, nada tiene de sorprendente el que Lukács cayese bajo la influencia de un tipo de filosofía neokantiana (Parkinson 1973, 11).

En la época en que viaja, tanto a Berlín como a Heidelberg, existían dos escuelas neokantianas: la escuela de Heidelberg – la que influyó poderosamente en él- y la Escuela de Marburgo, con la que se encontraba en total desacuerdo. Aunque Lukács comparte gran parte de las enseñanzas que le da su maestro Simmel, en el fondo, no comparte los principios fundamentales del sociologismo neokantiano.

La escuela de Marburgo: con Cohen y Natorp. Para ellos la filosofía era la teoría de los principios de la ciencia; creían que la filosofía de Kant debía modificarse en el sentido de que el pensamiento fuese responsable no solamente de la forma, como afirmaba Kant, sino también del contenido, que Kant adscribía a la influencia de la incognoscible «cosa en sí». Lukács rechazaba ese tipo de neokantismo, en razón de que no veía cómo «el problema de la realidad podría ser derivado simplemente como una categoría de la consciencia» (Parkinson 1973, 11-12).

Aunque también hay que destacar que esto no era lo que pensaba cuando en 1933 escribió *Mi camino hacia Marx*, aquí se deja ver con claridad que eran pensamientos que no le causaban ningún estorbo.

La teoría neokantiana de la “inmanencia de la conciencia” se ajustaba perfectamente a mi situación de clase y a mi concepción del mundo de esa época. No la sometía a ninguna prueba crítica y la aceptaba sin objeciones como punto de partida de toda problemática en la teoría del conocimiento (Lukács 1978, 130).

Las otras grandes influencias que recibe Lukács en este período de estancia en Heidelberg, aparte del neokantismo, provienen de otros discípulos de Simmel: Max Weber, Emil Lask y Ernst Bloch. Son éstos los que lo invitan a dejar bien consignadas sus primeras inquietudes estéticas.

Muy alentado por Bloch, Lask y Weber, trabaja en su estética. Con interrupciones más o menos breves vuelve repetidamente al manuscrito, cada vez más grueso, hasta que, en 1918, incapaz de concluirlo satisfactoriamente, abandona el proyecto ... [de lo que nosotros conocemos como la *Heidelberger Ästhetik*] (Mészáros 1981, 105).

Otro de los acontecimientos importantes, de este primer extenso y conflictivo período en la vida de Lukács, fue el estallido de la Primera Guerra Mundial, la cual ocurrió justo cuando apareció su obra *Teoría de la novela*. Hay que destacar que: «Durante todos

estos años . . . la evolución intelectual de Lukács estuvo profundamente marcada por Lask» (Lichtheim 1973, 38). Lo que a la postre vendría a ser casi lo mismo que haber estado influido por Husserl, ya que Lask simpatizaba con éste. Lukács da con este acontecimiento un giro en sus preocupaciones intelectuales, aquí es el momento en el que pasa de la estética a la ética.

La *Teoría de la Novela* fue escrita en un estado de desesperación producido por la guerra ... Lukács consideraba la posibilidad de una victoria alemana definitiva como una pesadilla, pero no era mucho más entusiasta de las potencias occidentales. Las noticias de la revolución rusa le liberaron de la desesperación (Parkinson 1973, 15).

Esa desesperación había surgido porque, según Lukács, la guerra era el producto de la degradación de la ética burguesa, esto es, de la ética del deber kantiana. Sin descartar la futura posición ante la falta de sentido de la vida producido por la enorme contradicción que se estaba dando entre los hombres. De ahí que él emprendiera la búsqueda de una segunda ética, la cual encontró en el misticismo ruso. Será esta nueva senda por la que encontrará la salida al atolladero de la falta de sentido de la vida: «la voluntad de emerger a través del ascetismo místico expresa, por tanto, la primacía del momento vivere y el inicio de la trascensión del horizonte de lo trágico» (López 1978, 33). Por eso la importancia de que él viera en la Revolución Rusa la salvación de la humanidad, ya que la burguesía había llevado a la sociedad a la destrucción. Las consecuencias de la decadencia burguesa estaban por todas partes:

Para el Lukács de los años de la guerra, es unívoca: dado que el resultado del subjetivismo occidental se manifestaba en el plano filosófico como nihilismo y en el político como imperialismo, el único intérprete de una ética alternativa a la del deber (la kantiana) solo podía serlo el pueblo ruso. La espiritualidad rusa, basada en el principio de la fraternidad y de la compasión, constituía para Lukács el principal antídoto a la lógica de la voluntad de poder que pronto había de traducirse en expansionismo (Cometa 2001, 20).

Esta voluntad de poder es la doctrina principal de uno de los artífices del existencialismo: Arthur Schopenhauer, el maestro de Friedrich Nietzsche, ideólogo principal del expansionismo imperialista prusiano y porque no decir, mundial. «El único intérprete de una ética alternativa a la del deber (la kantiana) solo podía serlo el pueblo ruso» (Cometa 2001, 20), como reza en la introducción al libro de Lukács sobre Dostoievski. Ésta es una de las claves más importantes para comprender el giro dado por Lukács. No olvidemos que éste ya había navegado por los diferentes sistemas filosóficos, entre los que se encontraba el neokantismo de la escuela de Heidelberg. «Para Nietzsche, Jesús, el representante de la ética del amor, ha corrompido a la humanidad. Lukács, sin embargo, culpaba a Kant del apuro moral del hombre moderno» (Kadarkay 1994, 258). El biógrafo de Lukács nos da las pistas para ver el tránsito de las inclinaciones éticas lukácsianas. De la ética del temor del cristianismo primitivo, a la ética del amor del Nuevo Testamento, para pasar al imperativo categórico kantiano y de ahí a la bondad dostoievskiana.

La desesperación en la que se encontraba Lukács a causa de la decadencia de los valores morales, reflejada por la burguesía, la encuentra también en las creaciones literarias de la época presentadas en forma de novela. Este tipo de representación artística había sufrido unos profundos cambios a partir de la revolución de 1848. En el año de 1935 Lukács publica un artículo titulado *“Informe sobre la novela”*, en el epígrafe *“Naturalismo y disolución de la forma novela”*, se puede apreciar una de las más llamativas consecuencias en el cambio de paradigma artístico de la creación artística burguesa: «Cuanto más abiertamente se convierte la lucha de clases entre burguesía y proletariado en el punto medio de todo acontecer social, tanto más desaparece este de la literatura novelística burguesa» (Lukács 2011, 86). Esto es lo que provoca a la larga la aparición del héroe, ese personaje cargado con la tipología ideal, carga ideal que porta debido a que ha desaparecido verdaderamente del escenario el que debería ser el auténtico representante de las creaciones artísticas, en este caso, literarias. Por eso es por lo que los estudios de Lukács se centran en la búsqueda de héroe problemático, decadente que se enfrenta igualmente a un mundo en plena decadencia. Estas nociones ya embargaban a Lukács desde su infancia.

Una de mis más grandiosas vivencias infantiles fue la lectura de una traducción en prosa, al húngaro, de la *Ilíada*, a la edad de nueve años; el destino de Héctor, o sea, el hecho de que el hombre que sufre la derrota tenga la razón y sea el héroe bueno, se convirtió en determinante de toda mi evolución posterior (Lukács en Holz et al 1971, 43).

Por estas mismas razones es que Lucien Goldmann llega a estas conclusiones. «la novela no es otra cosa que la historia de una búsqueda degradada (que Lukács denomina “demoniaca”), búsqueda de valores auténticos en un mundo también degradado, pero a nivel más avanzado y de un modo distinto» (Goldmann 1975, 16).

Segundo período. Lenin y los grandes novelistas. Viena 1920-1929.

Este período abarca el tiempo que pasó exiliado (1920-1929). Durante el exilio Lukács estuvo varios años en Viena: de 1920 a 1923. Es vital tener en cuenta que estamos justo en los años posteriores a la creación de *Historia y consciencia de clase* y, además, hay que recordar que los acontecimientos que produjeron el fracaso de la revolución proletaria en Alemania fueron los causantes de todo el raudal creativo de este período. Lo más destacado en él fue la disputa que sostuvo con Lenin y Rosa Luxemburgo en torno a la supremacía, o bien del partido o bien de sus dirigentes. De ahí que esta estancia como emigre en Viena le haya brindado la oportunidad de tener un mayor acercamiento a estos personajes. Dentro de todos los campos del conocimiento que pudieron influir en Lukács fue de la obra de Lenin de la que recibió el mayor influjo. Pero también es bueno saber que las tentaciones eran múltiples y que Lukács estuvo muy alerta y despierto para que sus capacidades críticas no derivaran hacia otros derroteros que lo hubieran alejado del camino de la estética, la ética y la ontología. En la Viena del primer cuarto del siglo XX se estaban dando una serie de importantes acontecimientos: «Acaso convenga recordar que por aquella época Viena era cuna, asimismo, del psicoanálisis y del positivismo lógico, y que ninguna de estas dos escuelas influyó sobre Lukács» (Lichtheim 1973, 93). Como dije anteriormente, allí fue en donde Lukács tuvo el tiempo suficiente para acercarse a la obra de Lenin «El período de emigrante en Viena abrió ante todo una época

de aprendizaje. Esto se refiere principalmente al conocimiento de las obras de Lenin» (Lukács 1985, 15). Lenin pasa a ocupar un lugar central en las influencias que recibió Lukács. Éste recibe una seria corrección a su artículo “*El parlamentarismo*” «Mi artículo polémico contra la participación en los parlamentos burgueses es un ejemplo típico de esa tendencia. Su destino – la crítica a que lo sometió Lenin – me permitió el primer paso hacia la superación del izquierdismo» (Lukács 1985, 17). Efectivamente el libro de Lenin: *La enfermedad infantil del “izquierdismo” en el comunismo* (1920) había sido escrito como una respuesta a la negativa lukácsiana de participar en los parlamentos burgueses. Lenin en esto era inamovible, había que tomar parte activa en ellos: «Para Lenin, los líderes de los partidos tenían que ser probados también, entre otras cosas, en los parlamentos» (Kadarkay 1994, 441). Lukács aprendió la lección y así es como Lenin empieza a cobrar fuerza en el desarrollo de su pensamiento. Éste llega a afirmar que gracias a ello fue que comenzó a superar su incipiente izquierdismo. Lukács acepta los argumentos de Lenin y se pone en la tarea de estudiar su obra. Ve en él al único hombre que ha sabido combinar a la perfección la teoría con la práctica. En esta misma época emprende el estudio de *Materialismo y Empiriocriticismo* (1908), obra repleta de referencias a la teoría del reflejo. No hay duda de que Lukács saca las principales ideas referentes a la teoría del reflejo del estudio de esta obra de Lenin en su estancia en Viena.

La idea de que el conocimiento puede “crear” formas universales, sustituir con el orden el primitivo caos, etc., es una idea de la filosofía idealista. El universo es el movimiento de la materia conforme a leyes, y nuestro conocimiento, siendo el producto supremo de la naturaleza, sólo puede *reflejar* esas leyes (Lenin 1975, 211).

Es igualmente de suma importancia la influencia que ejerce sobre Lukács la Teoría de la Reflexología de Iván Pávlov. Aunque también es cierto que Lukács se inventa, a la manera cartesiana que tanto criticará en los demás, un sistema de señalización. Como lo pone de manifiesto el gran conocedor de su obra: Manuel Sacristán³. Estos temas serán tratados en el capítulo de la estética. Ahora nos puede parecer una idea sencilla, pero en la época en la que Lenin las escribe se estaba dando una disputa entre si era la consciencia la que determinaba la realidad o si por el contrario era la realidad la que determinaba la

³ http://elpais.com/diario/1985/04/13/cultura/482191203_850215.html (27/11/2016).

consciencia. Tesis principal del marxismo y teoría llevada hasta sus últimas consecuencias por Lenin en la esfera político-práctica y por Lukács en la estética.

Definitivamente serán los novelistas los que realmente determinen gran parte del desarrollo filosófico de Lukács. «La importancia real de la literatura es que revela cuáles son los grandes y profundos problemas humanos dentro de cualquier período dado» (Lukács 2004, 118). Podríamos decir, sin temor a equivocarnos, que existe una categorización oculta detrás de los escritos lukácsianos al respecto, en la cual, además, se muestra de manera clara y detallada los aspectos que interfieren en ella. Esto es, el paso de lo individual a lo general, el enfrentamiento del sujeto con el mundo, el cual en unos casos es aislado y en otros conjunto. Sobre estas influencias juveniles continuaba hablando aún en su etapa madura.

Si investiga usted . . . [le decía en el año de 1966 a Hans Heinz et al] la historia del impacto producido por Homero o Shakespeare o Goethe a través de los tiempos hallará reflejada, en pro o en contra, toda la evolución de la consciencia en los tiempos posteriores (Lukács 1971. 44).

La estancia en Viena produjo también otro tipo de acercamiento. El encuentro con Thomas Mann, novelista al que estará vinculado por muchos años, debió de haber sido muy gratificante par Lukács.

... He llegado a conocer personalmente a Lukács. En Viena, una vez me expuso sus teorías durante toda una hora. Mientras estaba hablando, tenía razón. Aun cuando la impresión que dejaba detrás era la de una abstracción que casi ponía los pelos de punta, también era la de pureza y nobleza intelectual (Mann ctd en Kadarkay 1994, 467).

En las obras de todos ellos es en donde Lukács descubre el secreto oculto detrás del auge fascista que recorrió Europa durante el final del siglo XIX y principios del XX. El cual consistió, no solo en la aceptación de que el individuo ha sido arrojado al vacío y, por lo tanto, a la nada, sino también en la decadencia de la obligación interior de actuar

ante los demás, esto es, en el declive del deber-ser. De todos estos aspectos Lukács creyó encontrar la contrapartida en la obra del misticismo ruso, de ahí que los presupuestos de la nueva ética hayan de ser buscados allí, disciplina venida a menos y culpable en última instancia de la catástrofe de la Primera Guerra Mundial. Su importancia radica en que es en donde Lukács encuentra los nuevos presupuestos para construir la nueva ética, ya no será el “*Sollen*” el “deber-ser” kantiano, ahora se trata de la bondad dostoiévskiana encarnada dentro de los personajes de sus novelas.

La tercera parte del influjo recibido hay que buscarla en las diferentes escuelas de pensamiento que había en la época por Europa y de manera muy especial en Alemania. Lukács fue en principio neokantiano, las influencias de entonces vinieron marcadas más que todo por la Escuela de Heidelberg, en la que impartían clase Windelband y Rickert, aunque la mayor influencia fue la de la sociología neokantiana de Georg Simmel.

Windelband y Rickert se interesaban más por problemas de historia y de cultura; el neokantismo sociológico de Simmel tenía intereses similares, y era ese tipo de neokantismo el que ejercía influencia sobre Lukács. Lukács fue discípulo personal de Simmel, a cuyas clases asistió en Berlín, en 1909-1910. En Heidelberg, en 1913, tuvo como maestros a Windelband y Rickert, y se relacionó con varios de sus discípulos Emil Lask y Max Weber. (Parkinson 1973, 12).

Tercer período. La estancia en Moscú 1930-1945.

Después del exilio como emigre en Viena Lukács se trasladó casi de forma forzada a Moscú, en donde, «ser “Cominternado” ... era peor que el exilio» (Kadarkay 1994, 500). El tercer período es quizás el más importante en el desarrollo intelectual de Lukács. En él ya entran los grandes sistemas filosóficos del marxismo. Es en este período en el que las piezas comienzan a encajar. Aunque se ha dicho mucho acerca de la aparente poca producción intelectual de Lukács cuando estaba en Moscú, quizás haya sido precisamente está la época en la que más investigaciones llevó a cabo.

Pocos libros de Lukács aparecieron entre 1933 y 1944, pero su pluma no estuvo ni mucho menos ociosa. Aparte de trabajar en su libro sobre Hegel, publicó muchos artículos que formaron la base de libros que aparecieron después de la guerra: *Goethe y su tiempo* (1947), *Ensayos sobre el realismo* (1948), *El punto crucial del destino* (1948), *El realismo ruso en la literatura universal* (1949), *Realistas alemanes del siglo XIX* (1951), *Balzac y el realismo francés* (1952), *La novela histórica* (1955), tiene su origen en artículos publicados mientras Lukács estuvo en la Unión Soviética (Parkinson 1973, 34).

De este período podemos destacar dos datos vitales para la posterior producción de Lukács; la primera, y más importante, es la influencia que recibe por parte de Marx, y la segunda, que conoció a Mijaíl Lifschitz. Podría decirse que es en esta estancia en el Instituto Marx-Engels en donde Lukács recibe de lleno todo el influjo de la filosofía marxista. Es aquí en donde Lukács conoce, los hasta ese momento inéditos, manuscritos de París de Marx. Lukács no deja lugar a dudas: «En 1930 fui nombrado colaborador científico del Instituto Marx-Engels de Moscú. Allí me ayudaron dos felices casualidades: pude leer el texto de las Manuscritos económico-filosóficos, ya completamente descifrado, y conocí a Mijaíl Lifschitz ...» (Lukács 1985, 42). Hay que tener muy presente este hecho en el devenir del pensamiento de Lukács, ya que a partir de él es que éste sufrió la gran transformación que reflejará en la obra posterior.

Riazanov . . . [David Riazanov (1870-1938), director del Instituto Marx-Engels de Moscú] me mostró el manuscrito que Marx escribió en París. ¿Pueden ustedes imaginarse mi emoción? El manuscrito cambió toda mi relación con el marxismo y transformó mi punto de vista filosófico (Kadarkay 1994, 546).

Lukács siguió recordando este episodio durante toda su vida. Todavía en 1967, en el prólogo para la edición en español de su *Historia y consciencia de clase*, lo continúa recordando: «el hecho es que todavía consigo recordar la impresión transformadora que me hicieron las palabras de Marx acerca de la objetividad como propiedad material primaria de todas las cosas y relaciones» (Lukács 1985, 42).

Cuarto período. La salida de Moscú y el regreso a Hungría en 1945.

Lo más destacado de este período es el abandono de la actividad política y la sumersión en los grandes trabajos de su estética y su ontología. Aquí las influencias han madurado y la misión que cumplen es la de servir de referentes para la escritura de sus grandes obras. En ningún momento se debe pensar que Lukács se debió exclusivamente a las influencias que recibió, no, ellas solo fueron una guía en el inicio del camino. La grandeza de Lukács como pensador independiente nadie la pone en duda, todos reconocen su gran capacidad intelectual propia. Las influencias en él jugaron un papel destacado al principio, luego esas influencias maduraron y pasaron a constituir parte integrante del pensamiento de Lukács. De ahí que este cuarto período cumpla la función de ver el papel que esas primigenias influencias han desempeñado en el transcurso de las obras de madurez.

Las disciplinas: la ética y la estética.

Las influencias pueden además dividirse en diferentes campos de actuación. Aunque es innegable que las mayores preocupaciones de Lukács vienen del campo de la estética - sus primeras incursiones en el teatro vienen precisamente de la mano de la estética -, la ética jugó en un principio un papel muy destacado. Es por este motivo que sus mayores preocupaciones fueran, en aquel entonces, las obras de Kierkegaard, y que los dramas de Ibsen, Strindberg, Shaw, Hebbel y Shakespeare tuvieran importancia en la medida de su conexión con la ética kierkegaardiana y con las novelas de Dostoievski. Para Lukács la ética tiene una importancia capital « . . . [los hombres] muestran siempre en sus formas superiores de consciencia, en las éticas, ante todo, un esfuerzo por rebasar las correspondientes limitaciones objetivas y subjetivas de la evolución y autoconsumación humanas» (Lukács 1967, 536). Ubica a la ética en las formas superiores de consciencia.

La ética es en realidad el campo del verdadero combate decisivo entre la cismundaneidad y la trasmundalidad, el lugar de la transformación real, preservadora y superadora de la privaticidad humana. Sólo la ética puede por tanto dar una respuesta definitiva a todas las cuestiones que aquí surgen (Lukács 1967, 538-539).

Todos estos pormenores serán tenidos en consideración cuando se aborde la influencia recibida por Lukács en el llamado giro ético. La importancia de la ética consiste en que es la disciplina filosófica encargada de legitimar los actos de la revolución bolchevique, empresa que acomete para tratar de justificar los actos que tiene que llevar al advenimiento del nacimiento de una nueva clase social, la cual había sido llamada por la historia para eliminar del panorama social esa negativa idea de la división de la humanidad en clases. Ya Aristóteles lo había dicho en la *Ética a Nicómaco*: «por cuanto la Política es más valiosa y mejor que la Medicina. Los mejores entre los médicos se ocupan muy mucho del conocimiento del cuerpo, con que también el político debe estudiar acerca del alma» (1102a). Aparte del odio cada vez mayor hacia la burguesía, el otro factor desencadenante de los acontecimientos fue el suicidio de su amiga íntima Irma Seidler. «Irma se entregó al hombre “simple” ...[Balázs] porque el hombre complejo, Lukács, no la tomó seriamente como mujer, ni tan siquiera como artista» (Kadarkay 1994, 209). Es fácil de comprender que Irma haya tomado la fatal decisión. Este acontecimiento persiguió a Lukács durante toda su vida. De ahí que el reconocimiento del mismo resulte vital para comprender gran parte del comportamiento ético de Lukács. «El príncipe Myshkin ha podido superarla . . . [la esfera ética, él vive por encima de ella], del mismo modo en que el sacrificador Abraham, en Kierkegaard» (Lukács 2015, 165). Evidentemente Lukács pasaría a ocupar el tercer lugar.

La estética es el eje central en que gira tanto la obra como la vida de Lukács. Aunque no debemos minusvalorar el hecho evidente del nacimiento simultáneo de estas dos disciplinas en su pensamiento o manera de enfrentarse a la realidad social de su tiempo. Al poner en juego aspectos éticos y estéticos es como si se estuviera adelantando a los presupuestos de su madurez filosófica, en donde entran en escena estas dos disciplinas en constante interdependencia con las formas relativas del valor expuestas por Marx en *El Capital*. La estética tiene también un papel central en la consecución del objetivo de transmitir lo más fielmente posible a los espectadores la información sobre los cambios sociales que se avecinan. Lukács es muy contundente en este aspecto: la imitación de los

clásicos, sin caer en la mera refiguración fotográfica de la realidad. En ambos sentidos fueron duramente criticados los planteamientos de Lukács. En el campo de la ética, por tratar de legitimar el terror impuesto por el stalinismo y en el campo de la estética, por el hecho de que la vanguardia, duramente criticada por Lukács, llegó a producir obras de mayor calado realista y social que las propias producciones surgidas del realismo socialista.

Aspectos a destacar

De todo lo expuesto hasta ahora podría decirse que el progreso que esta tesis supone sobre el estado de conocimiento de la obra de Lukács reside en la multitud de aspectos que se abordan en torno a los temas más importantes. Como es natural, la obra de Lukács presenta en el transcurso de su desarrollo algunos puntos de ruptura, éstos se hacen evidentes en algunos aspectos destacados de su producción madura. Por ejemplo, la forma repetitiva o no de caracteres en las obras; la influencia o no de los aspectos económicos en el desarrollo de la producción artística; el papel que juega el pasado en la utilización de viejas nociones en las producciones presentes - este sería el caso de la doble ontología -; la mimesis como punto central en la reproducción de la realidad, dicha mimesis ya había sido tratada por Aristóteles en su Poética y Lukács la había también detectado en Shakespeare, ambos temas tendrán su respectivo desarrollo cuando sean abordados en el apartado de las influencias recibidas en la estética; el azar en el desarrollo de la creación, la presencia de la figura divina en la escena en la que se desarrolla el drama de la humanidad y la posterior suplantación del poder de la religión en dicha producción. Como se puede ver el campo de actuación es grande.

Además de esto también se estudiarán las obras de madurez en busca de estas mismas nociones: *Aportaciones a la historia de la estética*, *La estética*, *Prolegómenos a una estética marxista*, *Significado actual del realismo crítico*, entre otras. En estas obras están contenidos los giros mencionados anteriormente y desde luego las nuevas propuestas impulsadas por Lukács en busca de la superación y el esclarecimiento de lo que en un principio parecía oscuro. La primera gran contradicción con la que se tuvo que

enfrentar Lukács quizás sea la adoptada frente a la relación que hay entre la producción artística de una época y sus respectivas relaciones económicas. Es por este motivo que antes de adentrarnos profundamente en el contenido objeto de esta tesis sería muy útil empezar aclarando que Lukács escribió, con veinticuatro años, una obra en húngaro que nunca fue traducida al alemán, pero por el contrario sí al español, dicha obra se titula: *Evolución histórica del teatro moderno*, integrada en el libro de Lukács *Sociología de la literatura*, por Peter Ludz, con el nombre de *Historia evolutiva del drama moderno*. En dicha obra se deja ver con mucha claridad cuál era la tendencia del Lukács del primer período. Lukács se refiere en este caso a las implicaciones sociológicas que tienen todo campo de estudio, pero a su vez lanza una severa crítica al método utilizado por dicha crítica sociológica, que no es otro que vincular los fenómenos sociales a sus respectivos condicionamientos económicos. Ante este hecho Lukács toma posición con afirmaciones como esta: «el defecto mayor de la crítica sociológica del arte consiste en que busca y analiza los contenidos de las creaciones artísticas, queriendo establecer una relación directa entre ellos y determinadas condiciones económicas» (Lukács 1968, 67). Este aporte fue realizado en el año de 1909, dicha noción sigue firme después en un texto similar de 1910 “*Para una teoría de la historia de la literatura*” «La sociología del arte marxista consecuente carece de perspectivas, a causa de sus intentos de unión demasiado simples y directos. Un nexo que vincule las relaciones económicas con los contenidos de la literatura debe ser, improductivo» (Lukács 2015, 103). Pero hay otros motivos muy importantes vinculados con esta obra. Entre ellos cabe destacar los esclarecedores análisis que lleva a cabo Jacobo Muñoz. Para éste:

En la *Historia evolutiva del drama moderno* . . . laten y operan todos los motivos centrales de la crítica de la artificiosidad creciente de la civilización capitalista industrial . . . desde la llamada de atención sobre la oposición entre el carácter *orgánico*, moralmente integrado, de la vida comunitaria de las épocas precapitalistas y el carácter *mecánico, abstracto y fragmentado* de la existencia en las grandes urbes . . . hasta la denuncia del dominio aplastante de lo cuantitativo y del mero valor de cambio por obra de la conversión de *todo* en mercancía bajo el universal imperio del dinero (Muñoz 2002, 45).

Es palpable que aquí Lukács, aunque se deja entrever que ya conoce el marxismo, aún no había asumido plenamente la concepción dialéctica de la realidad; en el texto se ve claramente el rechazo a vincular las creaciones artísticas con las condiciones económicas que les dan forma o, mejor dicho, que las hacen posibles. Por aquella misma fecha comienza el interés de Lukács por Ibsen, del que Kadarkay da testimonio al decir: «podemos trazar a través de su vida los movimientos que le llevarían desde visitar a su ídolo Ibsen en Noruega siendo estudiante...» (Kadarkay 1994, 14). ¿Será que esa primera y temprana aproximación a Ibsen había emanado de su vivo interés por conocer a quien tan bien estaba reflejando su propia condición social? De ahí que haya resultado tan importante la puesta en marcha del «. . . proyecto teatral *Thalia*: . . . [en donde se pusieron en escena obras de] Ibsen, Hebbel y Strindberg . . . [que mostraban], la escenificación de la existencia humana en el sinsentido del mundo» (Surchi 2015, 41)⁴. Además, hay un hecho histórico relevante, Lukács nació en 1885, e Ibsen murió en 1906; si tenemos en cuenta que a principios de siglo (1900) éste sufrió un primer ataque de apoplejía, nos estamos situando en un Lukács con unos quince o dieciséis años, en cualquier caso, menor de veinte. No es de extrañar que su principal preocupación fuera la relación con sus padres, y que - la supuesta visita a Ibsen - fuera, como se dijo anteriormente, solo para conocer a la persona que tan fielmente había reflejado no solo a su madre sino también, y por qué no, a todos nosotros. A esto hay que sumarle, que lo que Ibsen estaba haciendo era cuestionar el modelo de familia y sociedad dominante de la época. En cualquier caso, ambos eran presos de una misma corriente histórica que desconocían, y en la que luego Lukács se daría cuenta estaba nadando desde el principio, como entre otras cosas estamos todos.

⁴ López, José. Lukács: Búsqueda de fundamentos y “Diario” Inédito. *Teorema*: Revista Internacional de filosofía. Vol. 6, N.º. 3-4, págs. 485-512. 1976. Indica que la época *Thalia* transcurrió entre los años 1904-1908. P, 486.

Autores y otras esferas del pensamiento que influyeron en Lukács

Hay que destacar que Lukács bebió en infinidad de fuentes. Lo más aconsejable para lograr una mayor claridad sobre ellas sería agruparlas en diferentes conjuntos. Mencionar que no se trata de hacer una detallada biografía de cada una de ellas, sino más bien elaborar una especie de mosaico que las haga más fáciles de ubicar en el espectro de Lukács. Resaltar en este sentido que las influencias no solo tuvieron la forma de personalidades, sino también de acontecimientos, como fue el caso de La Primera Guerra Mundial, el fracaso de la revolución socialista en Alemania y La Revolución Rusa, siendo estos hechos históricos quizás más determinantes que el acercamiento a los mismos sistemas filosóficos. La jerarquización da inicio con el campo de los dramaturgos. A lo largo de la tesis se irán detallando los aspectos más destacados de esta influencia. Como puede ser el caso de las propias vivencias de Lukács. Destacar que hay ocasiones en las que las influencias se superponen y se solapan, llegando en algunos casos a una simbiosis perfecta, como es el caso de los dramaturgos y las primeras lecturas de Kierkegaard.

Dentro de los dramaturgos las figuras más representativas fueron: Shakespeare, Ibsen, Strindberg, Shaw, Hebbel, Brecht entre otros. Estos le dieron paso a los neokantianos, los cuales fueron conocidos por Lukács cuando viajó tanto a Heidelberg como a Berlín. Dentro de este grupo las figuras más destacadas fueron: Dilthey, Simmel, Rickert, Windelband, Lask. No todos son necesariamente neokantianos, dentro de ellos se encuentran también los fundadores de las Ciencias del espíritu, pero serán tratados más adelante.

Podríamos decir que, por el aspecto temporal, les toca la hora a dos de los acontecimientos más importantes del siglo XX, La Primera Guerra Mundial y La Revolución Rusa. Estos serán dos de los aspectos más destacados en la vida de Lukács. Por estos dos hechos él se vio empujado o bien a acercarse o a distanciarse a determinados sistemas filosóficos. Como lo dice él mismo: «En la realidad no hay nunca una situación estática. El trabajo intelectual y artístico tiene que moverse hacia la realidad o alejándose de ella» (Lukács 1977, 22). El fracaso de la revolución en Alemania también fue un detonante en este mismo sentido. Las fechas de 1917-1923 resultan sumamente importantes. Estas confrontaciones y luchas llevaron a nuestro personaje a crear las obras más representativas del pensamiento europeo de principios de siglo y lo llevarían a

adoptar posiciones para poder hacer frente a la realidad desarticulada ante la que se enfrentaba. De este inseguro ambiente nacieron: *El alma y las formas*, *La teoría de la novela*, *Táctica y ética*, *Acerca de la pobreza de espíritu*, *El bolchevismo como un problema moral*, entre otras.

La orientación de fondo que predomina en el desarrollo técnico de este tema general se basa en motivaciones estrechamente ligadas a los problemas y a las valoraciones políticas de la experiencia histórica de los años 1917-1923, dentro de los cuales se incluyen todos los escritos que integran *Historia y consciencia de clase* (Piana 1978, 11).

Este largo recorrido topa en el camino con los grandes novelistas. Recordar que la especialidad de Lukács es precisamente el conocimiento del recorrido histórico de la novela, la cual lo lleva a explorar sus campos de influencia desde los griegos hasta nuestros días. Esta etapa es muy significativa debido a que Lukács descubre que detrás de las creaciones literarias se esconde realmente una manera de ver la realidad y, no solo de verla, sino una manera de imponer una realidad o, en cualquier caso, de reafirmarla o confirmarla. Solo a manera de comentario diré que la forma realista de refigurar la realidad dio un salto radical de la representación elaborada por Homero y luego por los escritores de mediados del siglo XIX. Es así como Lukács detecta ese gran cambio de paradigma y de ahí la importancia que tiene este campo en el desarrollo del pensamiento de nuestro autor.

El turno es ahora para los teóricos y filósofos, si, este grupo será tratado aparte ya que influyeron en Lukács, digamos, de una manera independiente. Aunque como se dijo anteriormente, las influencias vienen y van y, más exactamente en este caso, en el que los grandes pensadores crecen a la vez que los acontecimientos y las experiencias vitales. Dentro de este grupo hay de destacar enormemente las figuras de Nietzsche, Marx, Lenin y Goethe. Aunque es cierto que Goethe debería entrar dentro del grupo de los escritores o poetas, Lukács ve en él a un gran precursor de principios filosóficos determinantes, como, por ejemplo: la novela de formación. Nietzsche ha sido siempre un filósofo difícil de tratar, pero, aun así, es digno de mencionar que tuvo sobre Lukács una gran influencia. También hay que destacar en este caso en particular, que las influencias tuvieron un momento bien determinado de inicio, este sería el caso de Lenin, al cual se acercó en su

estancia de inmigrante en Viena. En 1910 Lukács ya tenía algunas nociones de marxismo, su acercamiento a la filosofía del materialismo histórico y dialectico fue de manera pausada y a cuentagotas. El momento en el que realizó un acercamiento definitivo y claro fue en Moscú, en el archivo Marx-Engels, allí, junto con la ayuda de Lifschitz tuvo el acceso a los *Manuscritos de Economía y Filosofía*, los que abrieron de una vez y para siempre la mente dialéctica de Lukács. Ahora ya podemos hablar de los grandes sistemas filosóficos: La filosofía clásica, el neokantismo, el vitalismo, el irracionalismo, el existencialismo, las ciencias del espíritu, el positivismo lógico, el materialismo mecanicista, el cientificismo y por último el materialismo, tanto histórico como dialectico.

Dramaturgos

El recorrido por el escenario del drama puede dar inicio con William Shakespeare (Inglaterra 1564-1616), para Lukács es de vital importancia ya que su obra está dentro de un cambio de paradigma muy importante, como es el que se dio entre la Edad Media y el inicio de la Modernidad. Lukács toma de él las nociones que hablan sobre la disolución del poder feudal y el nacimiento de una nueva sociedad civil. «ha vivido a fondo . . . [Shakespeare] el decaer de la nobleza» dice López Soria (1975, 419); también detecta en sus obras los primeros rasgos de la teoría del reflejo. Christian Friedrich Hebbel (1813-1863) sostuvo amistad con Heinrich Heine, autor admirado mucho por Marx, no hay que descartar que este sea uno de los motivos de la atracción que sintió Lukács hacia Hebbel. Lukács hace constantes alusiones a la obra los Nibelungos de 1862, quizás su obra más conocida. Pero son quizás otros los motivos de la atracción, estos consistirían en que la producción teatral de Hebbel es considerada como precursora del Naturalismo, además de que sus dramas oscilan entre el idealismo y el realismo. Esto, claro está, reflejando las tensiones de la propia época en la que los elementos realistas juegan un papel central. Hay que resaltar además que la obra de Hebbel hace hincapié en la contradicción que existe entre los anhelos de la liberación del sujeto ante los imperativos impuestos por la sociedad. Desde luego que Lukács rechazaría este tipo de búsqueda hebbeliana. Otro aspecto por destacar es que los héroes trágicos de Hebbel sufren los avatares de la razón

impuesta por el estado, quizás un motivo de confrontación con Hegel. Resaltar que este autor forma parte de la deriva ideológica que embargó a muchos autores a partir de 1848. Lukács lo vincula con ese alejamiento del realismo que desembocó en la debacle de toda la sociedad europea. Valga decir que Hebbel, al igual que Nietzsche y que Kierkegaard, establece un vínculo entre la tragedia y el pesimismo como concepciones del mundo: «. . . han formulado esa supuesta vinculación, . . . [de la tragedia con el pesimismo] y Wagner y Hebbel después de 1848» (Lukács 1966, 227). La obra de Henrik Ibsen (1828-1906) estuvo marcada por sus ataques a la sociedad conservadora de su época, sociedad de la que él mismo huyó, estos ataques fueron los que ejercieron un gran poder de atracción en Lukács, ya que veía en ellos el fiel reflejo de su propia condición social. Lukács vincula a Gustav Strindberg (1849-1912) con la utilización del pesimismo como elemento de creación artística, categoría filosófica con la que Lukács está en descuerdo. George Bernard Shaw (1856-1950) es quien desenmascara el héroe romántico – recordar la importancia que tiene para Lukács la utilización de esta categoría, la del héroe, el que tiene que ser creado de manera idealista ante la imposibilidad de encontrarlo en el mundo real – quizás por este motivo ejerció un poder de atracción más fuerte que el del propio Ibsen sobre Lukács, sería esto sin lugar a duda lo que más le atrajo. Bertolt Brecht (1898-1956), su obra se caracterizó por una férrea oposición al estilo de vida burgués y también al teatro generado por ésta. Afirmaba que eran obras creadas con el único propósito de entretener, lo que además significaba que no ejercía ningún tipo de influencia sobre los espectadores. Sus obras teatrales por el contrario estaban basadas en acontecimientos sociales reales y estaban destinadas a despertar la visión que las personas tienen sobre sus propios acontecimientos. El hecho de que las obras de Brecht contengan grandes dosis de aspectos políticos e históricos y, que además de esto, estén ligadas fuertemente con la estética, fue uno de los motivos por los que Lukács tuvo un mayor acercamiento a él

Tanto La Primera Guerra Mundial (1914-1918) como La Revolución Rusa (1917) han sido dos de los acontecimientos más destacados que influyeron en Lukács. No ha sido solo en él en quien los hechos históricos hayan dejado huella. Cómo no reconocer la gran influencia que ejerció la colonización de América en casi la gran mayoría de los ilustrados: Voltaire, Diderot, Rousseau etc.; Las teorías matemático-astronómicas de Newton sobre Kant (Nebulosa de Kant-Laplace); La Revolución Francesa sobre Hegel; la Industrial sobre Marx-Engels; La Guerra Franco-prusiana sobre Nietzsche y, desde luego, la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa y el posterior fracaso de la

revolución socialista en Alemania sobre Lukács. Ese es el motivo por el que se hará una somera aproximación sobre dichos acontecimientos, más que todo, los que relacionan la debacle de la guerra con la decadencia de toda una sociedad, en la que la guerra sería una muestra de dicha decadencia. Este es el caso de la Primera Guerra Mundial 1914-1918. Es por todos conocido que fue un hecho aislado lo que desencadenó la conflagración: el asesinato del Archiduque Francisco José Fernando, heredero al trono Austrohúngaro, en Sarajevo. Pero ese hecho desencadenante de la contienda es entendido por Lukács como la decadencia de lo que él llama: la ética del deber-ser kantiana. Para Lukács la moral burguesa toca fondo con el advenimiento de la guerra. La contienda no es más que la incapacidad moral de los burgueses para salir de su individualidad. Cuando los intereses privados de clase se ven amenazados, la clase que ostenta el poder se ve en la obligación de llevar a cabo los más atroces actos en aras de defender su modo de vida y su visión sobre ella. La desolación que siente Lukács ante la destrucción de la guerra no la alivia la solución venida de occidente, él sabe que las atrocidades de la burguesía europea podrían ser fielmente replicadas por la alianza anglosajona. Así es de que el desamparo que siente Lukács es doble, esto es, no se sabe que sería peor, sí que ganen los alemanes o que ganen los aliados occidentales. Ante esta disyuntiva existencial la luz viene de otro lado, de oriente, del oriente más acá de los Urales, de la Revolución Rusa (del 8 de marzo al 8 de noviembre de 1917). De esta manera este otro conflicto social será el que definitivamente alivie los tormentos de Lukács. Será esta revolución la que lo dotará de los elementos necesarios para elaborar una nueva ética, ya no basada en la ética del deber-ser kantiana, no, ahora será la bondad dostoiévskiana; en la que él también vio «el revolucionarismo interior dostoiévskiano . . . [como] un camino hacia la realización de la posibilidad humana» (López 1978, 34). Ahora tenemos una combinación que acompaña siempre a Lukács, se unen a la perfección: los acontecimientos históricos, las vicisitudes propias junto con la unión de los sistemas filosóficos y los contenidos ocultos en las obras literarias del nuevo Homero, o sea, Dostoiévski.

Los grandes novelistas son los personajes, de ello no hay duda, más importantes en el desarrollo intelectual de Lukács, podría decirse, sin temor de equivocarse, que supera en una medida muy grande a todos los demás, incluyendo a los filósofos. Lukács emprende una ardua labor de estudio sobre las obras literarias de la historia de la humanidad y, es a través de dicha labor, que extrae los conocimientos ocultos en ellas. Revestido del poder que le confiere el sistema dialéctico tomado de Hegel y Marx, Lukács

detecta lo que aparece oculto a los ojos de un simple espectador (lector). Descubre que detrás de las obras literarias están escondidos los secretos del actuar humano. Emprende una gigante lucha en la búsqueda de dichos principios desde la epopeya homérica - Homero (VIII a. C.) - hasta su nuevo resurgir en la novela realista rusa. Dante Alighieri (1265-1321), François Rabelais (1494-1553) y Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) le mostraron a Lukács el camino por el que pasa el sujeto individual al alejarse del poder social que lo determina. La importancia de estos tres autores también emana de las grandes dosis de realismo que contienen sus obras; realismo nutrido de la tragedia y descomposición a la que se someten sus protagonistas al ser testigos de mundos que se separan. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) le brindó a Lukács la posibilidad de poder ver con claridad varias facetas de la producción artística: dentro de ellas las más destacadas es ver qué categorías impregnan a los protagonistas de las obras literarias. La resignación embarga al hombre burgués, la resignación de ver que el poder del capitalismo desbordado ha impregnado toda la esfera social; Lukács ve estos principios en el Goethe maduro y también descubre que éste le deja el camino marcado a Balzac: «El Goethe maduro es uno de los primeros en fijar este aspecto como signo del nuevo período del desarrollo burgués. En sus novelas didáctico-utópicas, Balzac camina por lo general por la senda que trazó Goethe» (Lukács 1968, 335). Podemos ver que las influencias vienen y van, pasan de unos a otros. Si primero Goethe le da aportes a Balzac, luego Lukács toma elementos de ambos. La otra faceta que destacar es cuál debería ser el tempo correcto de la novela, la obra de Goethe *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* es la obra paradigmática en este contexto:

Esta pasividad del héroe novelesco es, por una parte, una exigencia formal, para que se pueda desarrollar en él y a su alrededor la imagen del mundo en toda su amplitud, en contraposición al drama, donde el héroe actuante lleva al extremo la totalidad intensiva de una contradicción en el interior de la sociedad. Por una parte, por medio de esta teoría se da cuenta – siendo los teóricos mismo muchas veces inconscientes de ello – de un rasgo específico esencial de la novela: la imposibilidad, para la novela burguesa, de configurar un “héroe positivo” (Lukács 2011, 36).

Gottfried Keller (1819-1890) es otro autor abordado por Lukács en muchas ocasiones, su obra pretendía establecer una conexión unitaria entre la sociedad, la individualidad, el destino humano y su respectiva evolución histórica. En este sentido la obra de Keller «. . . intentaba aclarar y conceptualizar esas conexiones. (Todos los medios expresivos, y en primer lugar el lenguaje, estaban al servicio de esa voluntad.)» (Lukács 1968, 17). Lukács valoró mucho su obra, ya que consideraba que de haberse desarrollado plenamente en Alemania – Keller se vio obligado a emigrar a Suiza – hubiera representado los mismos valores sociales que se hubieran producido en suelo alemán de haber salido triunfante la Revolución Democrática de 1848. (Lukács 1970, 10).

Los hermanos Mann: Heinrich Mann (1871-1950) y Thomas Mann (1875-1955) junto con Romain Rolland (1866-1944) se movieron en el terreno de la disolución de la obra de arte realista posterior a la Revolución Democrática de 1848 y previa al advenimiento del Realismo Socialista. Lukács toma de ellos los elementos críticos que estos realizan contra la sociedad burguesa. Ellos, aun siendo plenamente burgueses, se ven arrastrados por la fuerte corriente de la decadencia de su propia clase y lo dejan bien expuesto en sus obras. Aunque no son socialistas ni defienden el socialismo, no pueden ocultar el deterioro social que observan, de ahí que lo hagan en sus novelas. Lukács sabe ver este fenómeno y lo utiliza para desarrollar su pensamiento. Honoré de Balzac (1799-1850), al igual que Tolstoi, creó una gran obra representativa de toda la decadencia burguesa en medio del creciente poder del capitalismo. Lukács toma de él toda la crítica que hace a la realidad de su tiempo, en especial a la mercantilización de la misma esfera de la creación artística. «esta amplitud de contenido del tema, la capitalización de la Literatura desde la producción del papel hasta el sentimiento lírico determina como siempre en Balzac la forma artística de la composición» (Lukács 1968, 334). En cuanto a Gustave Flaubert (1821-1880) Lukács coloca: a «La *Educación sentimental*. . . [como] la novela más típica del siglo XIX por lo que hace a la problemática de la forma novelística . . . es la única que ha alcanzado la verdadera objetividad épica» (Lukács 1999, 141). Así es de que el camino que comenzó con Homero tiene un fuerte punto de inflexión en la obra de Flaubert. La influencia de León Tolstoi (1828-1910) tiene los mismos rasgos que la de Balzac, esto es, también creó una gran obra, la cual, estando en contra de los cambios sociales en las que se desarrolló y ,a la vez, no pudiendo huir de la misma realidad en la que se desplegaba consiguió representar la realidad campesina de la Rusia zarista mucho

más fiel que la del mejor realista, de la ahí la importancia que encontraron en ambos escritores Engels, Lenin y Lukács.

Ahora ya podríamos decir que llegó el momento para la gran narrativa rusa: Fiódor Dostoievski (1821-1881), Máximo Gorki (1868-1936), Antón Makárenko (1888-1939) y Mijaíl Shólojov (1905-1984). Son estos escritores los que le permiten a Lukács llegar al final del camino en su búsqueda de la vuelta a los clásicos griegos. El realismo vuelve a tener el punto central en la representación. Dostoievski en quizás el de mayor calado, de él toma elementos tanto éticos como estéticos. De Gorki, Makárenko y Shólojov hace un gran despliegue de erudición realista. *La madre*, *El poema pedagógico* y *El destino de un hombre* serán las obras por emular ya que representan verdaderamente a la realidad social, no solo la saben representar, sino que también la guían. (J. M).

Los teóricos y filósofos es otro de los apartados a destacar. Alfred Whitehead afirmaba que «Toda la filosofía occidental es una seria de notas a pie de página de las obras de Platón . . . (427-347 a. C.)» (Platón 2010, contraportada), por este motivo, y muchos más, no debemos descartar el gran poder que ejerció también sobre Lukács. La asociación que intentó realizar Lukács entre la ética y la estética ya la había intentado realizar también Platón. Para el que dicha unión había resultado más que problemática debido a que se estaban tratando de unir dos esferas de la realidad humana totalmente autónomas. Platón también fue un autor de referencia para Lukács, pero en sentido inverso al de una influencia directa, esto es, Lukács argumentaba casi siempre en contra del gran espíritu eidético del filósofo griego.

Aristóteles (384-322 a. C.) le brindó a Lukács un conocimiento más próximo a la realidad objetiva. Ya lo había sabido ver muy bien Rafael en su Escuela de Atenas, obra que Lukács había admirado mucho y en la que cada uno de los pensadores clásicos había sido colocado en el puesto que le correspondía. Aristóteles le brindó herramientas a Lukács en el campo de la ética, la poética, la política y hasta en la física. La expresión aristotélica de que el hombre es un *animal político* afectaba para Lukács a toda la esfera artística. Todo el aparato categorial aristotélico también fue sumamente importante, sobre todo la categoría de sustancia. Llega un período de transición muy largo, el que va de la filosofía griega hasta la época moderna. Este gran salto temporal no significa que Lukács no haya tomado nada del período intermedio, por ejemplo, del estoicismo, escuela

filosófica romana que él si conoció a fondo y la que leyó asiduamente en el momento de la crisis que sufrió por la muerte de Irma Seidler y de su amigo Leo Popper.

Es el momento del gran sistema de Immanuel Kant (1724-1804). Con Kant ocurrieron muchas cosas sumamente importantes, la primera es la que tiene que ver con la moral. Lukács ataca la ética del deber kantiana, el *Sollen*, el cual había pasado a suplantar los otros dos sistemas éticos: el del temor a Dios del Antiguo Testamento y el del amor a Dios del Nuevo Testamento; de ahora en adelante no iba ser ni el temor, ni el amor, ni el deber sino la bondad. La segunda cosa importante está relacionada con la Teoría del Conocimiento kantiana. Lukács sostuvo un profundo debate con las dos Escuelas Neokantianas con las que tuvo contacto en torno a si el pensamiento debería ser determinante a la hora de encargarse de las dos esferas del conocimiento, tanto de forma como el contenido. La estética kantiana también le aportó momentos importantes a Lukács, los relacionados con la posición que debe adoptar el sujeto ante el objeto que está observando. Éste no podía estar de acuerdo con un sistema estético que le otorgaba todo el poder a un a priori interior, así este sistema implicara también la búsqueda de una ley universal. Lukács buscaba justamente un sistema universal de valoración, el cual creyó encontrar en el marxismo, no basado en presupuestos internos, subjetivos, sino materiales exteriores. Para terminar, podría decirse que el acercamiento a la filosofía kantiana que realizó Lukács en su estancia en Heidelberg, de la que surgió *Historia y Consciencia de Clase*, fue la culpable del debate que se generó en todo el marxismo ortodoxo. Esto es, todos los ataques que sufrió Lukács estaban derivados del correcto acercamiento que él tuvo de Kant en detrimento del incorrecto que había hecho Engels y que posteriormente terminó con una mala asimilación por parte de Lenin. No fue solamente en este momento y este acontecimiento en el que Lukács detectó esta ambivalencia en el pensamiento de Engels. En el año de 1919, en la conferencia pronunciada en Budapest con motivo de la inauguración del Instituto de Investigación del materialismo histórico: “*El cambio de función del materialismo histórico*”, realizaba unas consideraciones en la misma línea. Aunque tendríamos que recordar que estos episodios dispersos no pasarán nunca de ser meras afirmaciones de aspectos parciales de la obra de Engels, esto es, no oscurecerán el gran aporte que realizó éste a todo el desarrollo de la dialéctica. Pero desde luego que tiene que ser mencionados para que quede constancia de los diferentes tipos de movimiento que realizaba Lukács.

Engels . . . que, en su exposición sobre la disolución de las sociedades de gentes, por ejemplo, pone primero el ejemplo de Atenas como “modelo notablemente típico” porque la disolución “se realiza sin que intervengan violencias exteriores o interiores”, lo que no es probablemente del todo exacto para Atenas y seguramente tampoco es típico del pasaje a esa etapa de la evolución (Lukács et al 1978, 116).

De Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) y Karl Marx (1818-1883) se podrían hacer tantas referencias que no habría lugar aquí para su exposición, solo baste con decir que Lukács realizó un acercamiento tan profundo a estos dos sistemas filosóficos que son ellos los pilares en los que sostuvo su propio sistema. De Hegel tomó muchos elementos de su *Estética y lógica*, y de Marx prácticamente de toda su obra. Las comparaciones, analogías y divergencias entre ambas obras fueron las causantes del florecimiento de la propia obra de Lukács. Solo para poner un ejemplo diré que de la unión de la dialéctica hegeliana y de los análisis económicos de Marx es de donde brota toda la obra lukácsiana.

Que decir de Sören Kierkegaard (1813-1855). Entre ambos se creó una especie de pacto secreto sobre aspectos vivenciales comunes: Kierkegaard abandona a Regina Olsen por que se creyó elegido por Dios para ser el nuevo Abraham; por su parte Lukács se había creído igualmente elegido para crear una gran obra y se vio empujado también a abandonar a Irme Seidler. Carlos Surghi habla de «. . . la paradoja trágica de quien se entrega a la obra para perder definitivamente una mujer, un amigo, la inteligencia misma del amor» (2016, 58-59). No hay duda de que Lukács actuó emulando a su amado Kierkegaard. El rechazo que esté hizo de la filosofía hegeliana también fue un motivo de acercamiento, no porque Lukács quisiera huir también de Hegel, sino porque Kierkegaard le brindaba motivos más profundos para conocerlo. El sistema kierkegaardiano de estética, ética y religión también fue muy importante para Lukács.

La influencia de Federico Nietzsche (1844-1900) es quizás de igual calado que la de Hegel, pero Lukács descubre a tiempo el secreto oculto detrás del pensamiento de Nietzsche y se aleja de él. De la fuerte primera atracción, basada en la férrea y mordaz crítica hecha por Nietzsche sobre el capitalismo, se pasó a un rechazo total; más que todo cuando descubre que por la falta de conocimientos de los aspectos económicos es por lo que Nietzsche toma elementos prestados de la crítica que del capitalismo habían hecho

los románticos; movimiento con el que Lukács también estará en desacuerdo, pero por otros motivos muy diferentes. Para Lukács toda la estética fascista estaba derivada directa o indirectamente de Nietzsche y este ya era motivo suficiente para dejarlo de lado.

Wilhelm Dilthey (1833-1911), Georg Simmel (1858-1918), Heinrich Rickert (1863-1936) y Henri Bergson (1859-1941) son autores sumamente importantes en el desarrollo intelectual de Lukács, en este caso comparten epígrafe ya que los unen lasos similares. Es cierto que tanto Dilthey como Simmel deben ser considerados partidarios de las llamadas ciencias del espíritu y que Bergson sería más un vitalista que otra cosa, pero podríamos decir que transitaron por los mismos derroteros. En cuando a las ciencias del espíritu, Lukács toma una posición contraria a la que estos habían tenido hacia la historia, para las *Geisteswissenschaften* el espíritu del historiados viajaba hasta encontrarse con el espíritu de la historia que quería comprender. Lukács toma decidida posición en contra de esto, no ve ningún tipo de análisis de la situación social de la época estudiada y ésta sola noción lo distancia totalmente de esta corriente de pensamiento. Además de esto Lukács se distancia también de la determinación que adquiere la consciencia en la teoría del conocimiento diltheyana, en la que encuentra una gran similitud con la teoría del conocimiento kantiana. En cuanto al *Élan vital* no podía estar también más en desacuerdo, aunque también es cierto que su primera obra está muy marcada por la categoría de vivencia, momento en el que se detecta sin ningún tipo de problema el poderoso influjo de este pensamiento en el desarrollo de su sistema. En cuando a Rickert y Windelband (1848-1915) miembros de una de las escuelas neokantianas, le aportó a Lukács la distinción que hacía entre naturaleza y cultura, esto es, si se deberían profundizar en la búsqueda de leyes universales evolutivas o si por el contrario se podrían tomar los comportamientos individuales como referente. Valga decir que Weber también bebió de estos elementos para construir su sistema sociológico.

La amistad que le unió con Ernst Bloch (1885-1977), cuando Lukács estudiaba en Heidelberg y Berlín, fue muy fructífera para éste. Fue con Bloch que Lukács comenzó a hacer las primeras incursiones por la obra de Dostoievski, es más, fue Bloch el que sirvió de soporte para que Lukács pusiera en marcha su admiración por aquel. Aunque también hay que decir que fue justo por el cambio de enfoque que la amistad de ambos se distanció. Bloch se encontraba en un serio apuro ante los cambios de parecer que ejerció Lukács en torno a Dostoievski, le decía Bloch a Lukács: ¿en cuál juicio debo creer? ¿En el que dice que Dostoievski en el nuevo Homero o en el que forma parte de la degradación artística?

En lo referente al arte vanguardista entre ambos también surgieron grandes conflictos. Bloch era defensor del arte de vanguardia y Lukács luchaba fuertemente por su desaparición y, al igual que con su otro mentor, Max Weber, Lukács nunca les perdonó que lo hubieran atacado por ser defensor del sistema comunista y él no les perdonó nunca que sus ideas artísticas hubieran encontrado acomodo en el sistema fascista.

Max Weber (1864-1920) jugó un papel muy destacado en la vida de Lukács, lo acogió cuando éste vivió en Berlín e hizo todo lo que tenía en sus manos para que aquel entrara a formar parte del mundo académico de Alemania. Pero en casi todo lo demás estuvieron en desacuerdo, especialmente en todo lo relacionado con asuntos políticos. En cuando a la ética del deber kantiana ambos compartieron el sentimiento de que ésta adolecía de pobreza de espíritu. Un dato importante que los unía, y que guarda relación de la admiración de Lukács por Ibsen, era la mala relación que tenían ambos con sus respectivas madres.

Tanto de Lenin (1870-1924) como de Rosa Luxemburgo (1871-1919) Lukács adoptó sus concepciones políticas y económicas (Piana 1978, 14). Fue en un debate con Lenin que Lukács cambió de parecer sobre la cuestión del parlamentarismo. También hay que resaltar que de Lenin tomó elementos de la teoría del reflejo. La interpretación que hizo Lukács, tanto de Kant, Fichte como de Hegel procedía de la que había realizado su maestro Emil Lask (1875-1915).

El último epígrafe en este camino de las influencias que recibió Lukács le corresponde a los grandes sistemas filosóficos: desde luego que el primero lo ocupa la filosofía clásica griega y, dentro de ella, especialmente Aristóteles, de él Lukács toma elementos de su *Ética*, *Política* y *Poética*; en cuando a Platón sobra decir la gran influencia que ha ejercido sobre toda la filosofía occidental, aunque en el caso de Lukács sea para refutarla, esto es, Platón es rebatido en la mayoría de los casos. En el segundo lugar podríamos tomar a la filosofía neokantiana, aunque es cierto que ya en el siglo III d. C. Plotino fue su más sobresaliente representante, nos desplazaremos hasta lo que podemos considerar el movimiento neokantiano eminentemente europeo, con una marcada tendencia germánica. Este pensamiento lo que pretendía era volver a los presupuestos establecidos por Kant en detrimento de la doctrina del idealismo alemán hegeliano, que era el pensamiento predominante en la Alemania de la época. Lukács no podía estar más en desacuerdo con este planteamiento, más que todo por él era, en sus

inicios, un hegeliano convencido. Además de esto Lukács estaba en desacuerdo con los postulados planteados por una de las dos escuelas neokantianas, esto es, la que afirmaba que el pensamiento no debe ser solo responsable de la forma sino también del contenido. Recordar en este sentido que Kant adscribe el contenido a la influencia de la incognoscible cosa en sí. Lo que buscaban los neokantianos era un alejamiento del uso indebido que estaba haciendo del pensamiento especulativo hegeliano, para poder volver a la crítica del conocimiento kantiana frente al predominio de la metafísica, esto es, dejar de especular y ponerse a ver cuáles eran las verdaderas condiciones del conocimiento. Lukács desarrollaba sus pensamientos filosóficos en medio de este torbellino.

Cuando el vitalismo se opone al mecanismo como explicación de la realidad, más exactamente a que la base última de la explicación de la realidad esté basada en sistemas materiales, es el momento en el que Lukács entra en escena. Éste no podía compartir un planteamiento que partía del *Élan vital* como fuerza vital que poseen todos los seres vivos en clara oposición al resto de la materia inerte. Además de esto los vitalistas identificaban esta fuerza vital con el espíritu, lo que los dirigía directamente a una gran semejanza entre el vitalismo y la religión.

La corriente irracionalista privilegia la categoría de la voluntad y la individualidad por encima de la comprensión racional de la realidad y, desde luego, que Lukács no iba a estar de acuerdo con esto. En el fondo para Lukács esto era volver a los presupuestos de Schopenhauer y de ahí a Nietzsche no había mucha distancia.

Es el turno para el existencialismo. Lukács sostuvo varias confrontaciones con Sartre, una de ellas está relacionada con el apoyo que les daba Lukács a los regímenes comunistas, desconociendo Sartre el contenido de las Tesis de Blum, en las que Lukács planteaba, precisamente, una vía distinta para Hungría del comunismo soviético. El otro punto de encuentro entre ambos se presenta cuando Lukács hace aportes en torno al concepto de libertad expuesto por Sartre:

. . . [Dice Kadarkay que Lukács] Dándose cuenta de que el concepto de libertad de Sartre era la clave del gancho popular del existencialismo . . . atacó, . . . señaló que el individuo, al tomar una decisión, siempre disfruta de un “cierto grado” de libertad. Sin embargo, para Sartre la elección del individuo era absoluta y desprovista de todo contexto social e histórico (1994, 660).

El otro punto de encuentro entre Lukács y el existencialismo gira en torno a la ética. Si Lukács pretendía crear una nueva ética que sirviera de soporte para legitimar los logros de la revolución, Sartre se la planteaba debido a que el hombre no recibía ninguna norma de conducta desde otra esfera ajena a la libertad propia.

Ya antes se hacía alusión a los representantes más destacados de las ciencias del espíritu, ahora se trata de hacer patente cómo Lukács reaccionó ante ellas, esto es, o bien para adoptar sus enseñanzas o bien para oponerse a ellas. La más notable barrera con la que se encontró fue el desplazamiento que las ciencias del espíritu hacían de la realidad histórica, desplazado de una forma forzada a la historia hacia atrás en la búsqueda del conocimiento histórico. Ya se ha dicho en otro ámbito, las ciencias del espíritu dan prioridad a los actos de consciencia. Ante la categoría de la comprensión Lukács se puso en guardia, llegando a decir que ésta, al requerir de una alta dosis de adivinación, había derivado sin quererlo hacia una teoría aristocrática del conocimiento, al determinar que son solo unos los elegidos para poder llevar a cabo la labor de desentrañar los secretos ocultos por la acción humano.

La estancia como refugiado político que vivió Lukács en Viena le permitió tener contacto con diversidad de esferas del pensamiento. Conoció de primera mano la obra de Lenin, tuvo una entrevista con Thomas Mann y también descartó el positivismo lógico como una forma de acceder al conocimiento de la verdad histórica del hombre. Con Wittgenstein se presentaron dos hechos que son dignos de mención: ante las propuestas del que se suele llamar el primer Wittgenstein Lukács mostró el más profundo rechazo. No podía estar de acuerdo con tesis que afirmaban que el pensamiento agota la realidad, que un objeto por el mero hecho de ser pensado ya existe; la injusticia que cometió Lukács en este caso consiste en que no se quiso avenir a rectificar y cambiar de modo de parecer cuando el segundo Wittgenstein rechazó gran parte de su primera producción.

Para terminar con este apartado, de los sistemas filosóficos que ejercieron algún tipo de influencia sobre Lukács, podríamos hablar del materialismo en sí mismo, o sea, tanto del dialéctico como del histórico. En este escenario entran tanto Hegel como Marx; son quizás ellos dos los que mayor influencia han ejercido sobre Lukács. La principal noción en la que éste basó todo su aparato teórico fue la categoría de trabajo emanada de los filósofos mencionados. Es esta categoría el núcleo central de la obra lukácsiana. El

análisis de la mercancía en *El Capital* de Marx, la división social del trabajo, sumado a la teoría del valor, son los baluartes con los que construyó su propio sistema.

Budapest en la época de Lukács

Es de vital importancia conocer cuáles eran las condiciones sociales en el Budapest de finales del siglo XIX y primeros del XX, para así darle al estudio el marco social e histórico que le corresponde. El Budapest en el que le tocó vivir al Lukács joven se había convertido en el siglo XV en uno de los centros de la cultura del Renacimiento humanista. Próxima a estas fechas se desarrollaron otros acontecimientos que también fueron importantes para entender la situación social en la que se desenvolvió la vida de nuestro personaje. En 1526 los otomanos vencen en la batalla de Mohács, en 1529 sitian la ciudad y en 1541 la ocupan y ejercen el control de la región por un período de 150 años. Después de este dominio la ciudad entró, en los siglos XVIII y XIX, en una nueva era de prosperidad. Tras su unificación en 1873 la ciudad se convirtió en una ciudad global, sin olvidar que se convirtió después de Viena en la segunda ciudad del Imperio austrohúngaro. Poco antes de la unificación de las dos ciudades que hoy conforman la actual Budapest, la población de origen étnico húngaro había superado a la alemana, este fenómeno se debió a la migración masiva desde la superpoblada y rural Transdanubia y la gran llanura húngara. Entre 1851 y 1910 la proporción de húngaros se incrementó de 35% a 85%, el húngaro se convirtió en la lengua dominante y el alemán fue desplazado. La proporción de judíos llegó a su punto máximo en 1900. Es por este motivo que el Budapest de finales del XIX y principios del XX fue considerado la “Meca judía”. Entre toda esa inmensa masa de personas que se establecieron en la nueva y floreciente ciudad se encontraba «su abuela paterna, Judie Pollak... [quien] llegó a Hungría procedente de Galitzia con la primera oleada de inmigrantes judíos en los primeros años del siglo diecinueve» (Kadarkay 1994, 22). Es en este escenario en el que se estaba llevando a cabo de desintegración del Imperio; detonante principal de los cambios: «El vacío de poder, producido por la decadencia de la nobleza de la tierra y de la oligarquía financiera . . . [a la que él pertenecía, pero con la que no se sentía en lo absoluto identificado], intenta ser llenado por las capas medias que se agrupan ideológicamente alrededor del radicalismo

burgués» (López 1978, 32). Los acontecimientos posteriores son de poca importancia para el desarrollo de este trabajo y más partiendo del hecho de que tras la derrota del Imperio austrohúngaro en la Primera Guerra Mundial, se hundió, no solo la ciudad sino el propio imperio.

Situación familiar de Lukács

Resulta totalmente ineludible el tema relacionado con su situación familiar y mucho más si tenemos en cuenta la importancia que le da él a las relaciones familiares; es de esta manera que se debe emprender el camino en la búsqueda de los acontecimientos de sus primeros años en casa de sus padres para descubrir los secretos que están detrás de uno de los intelectuales más importantes del siglo XX. No es difícil de entender que por lo regular todos estamos mediados por la educación y el ejemplo que nos dan en nuestro propio hogar, llegando a ser tan poderoso su influjo, que podría decirse, sin temor a equívoco, marca toda nuestra existencia. Solo basta recordar las poderosas teorías elaboradas al respecto que dan un papel central a las relaciones entre los padres y los hijos. En este sentido veamos lo que apunta Freud, pensador que apoya toda su teoría en las relaciones antes expuestas. Dice Freud en una carta enviada a Fliess en 1897: «el ser humano sacrifica, en aras de la más amplia comunidad humana, una parte de su libertad de incurrir en perversiones sexuales [...]. El incesto es antisocial y la cultura consiste en la progresiva renuncia al mismo» (Freud 2010, 27).

El principal motivo por el que Lukács buscó el acercamiento a los autores dramáticos viene derivado del conflicto que mantenía con su propio entorno familiar. Eran ellos los que le aportaban los elementos más próximos a la realidad para despejar las incógnitas ante las que él se debatía. Por esa época, principios del siglo XX, las teorías dominantes en este campo eran las de procedencia psicoanalítica – los diversos complejos expuestos por Freud (Freud 2010, 27) -, o lo que Surghi denomina «la paradoja respecto a lo que el yo significa para la cultura centroeuropea» (Surghi 2015, 51). Pero Lukács no aceptaba este tipo de argumentos para explicar la confrontación que se presentaba entre él y sus dos progenitores. Él estaría más de acuerdo con teorías que afrontaran esta

confusa problemática desde otros puntos de vista. Por ejemplo, la posición de Félix Guattari: «El inconsciente se relaciona directamente con el campo histórico, económico y político más que con los referentes familiares y míticos que privilegia el psicoanálisis» (ctd en Martínez 2008, 12). Arnold Hauser diría:

Freud, a consecuencia de su estricta concepción científica del mundo, es incapaz de apreciar los factores sociológicos en la vida espiritual del hombre, y aunque él discierne en el super-ego el representante judicial de la sociedad, niega al mismo tiempo que la evolución social pueda traer a nuestra constitución biológica e instintiva cambios esenciales (Hauser 1967, 388).

Para aumentar más la perplejidad y el estupor de las posiciones psicológicas veamos lo que dice de ellas Thomas Mann y Jacobo Muñoz:

Hay que llamar a las cosas por su nombre... En alemán lo demoníaco se confunde con lo impulsivo. Y lo que hoy ocurre es que los impulsos son explotados como medio de propaganda a favor de las más diversas doctrinas; más aún, los impulsos entran a formar parte de la doctrina. Se recurre a la psicología de impulso para remozar el viejo idealismo y darle una más profunda y atractiva realidad (Mann 2009, 183).

Esta será una idea recurrente a través del trabajo, esto es, las tácticas que adopta todo el aparato de la filosofía - digamos oficial por no llamarla aristocrática – a favor de alejar el pensamiento hacia derroteros en los que no queda más que perderse en la vorágine de la inopia. Por su parte Muñoz nos recuerda:

Son las clases sociales, los grupos humanos amplios, quienes toman consciencia de la necesidad de que se proceda a una transformación, a través de una experiencia cotidiana que les muestra la falta de adecuación de la forma en que está organizada la sociedad para responder a las nuevas exigencias que se le plantean; no es el individuo el que toma conciencia de unos problemas en cuanto afectan a sus intereses, es el grupo social el que

reacciona a un problema colectivo e infunde a sus miembros unos talentos y actitudes concretos (Muñoz 2010, 246).

Lo que se pretende decir es que para poder emprender un trabajo serio sobre cualquier persona se debería primero mirar con lupa cuál es la génesis de la que brota su pensamiento, y en el caso particular que nos ocupa, brota de los conflictos que tenía Lukács con sus padres. Es tan poderoso este influjo en él, que llegó a decir: «la paternidad parece acarrear el sello de la perdición» (Kadarkay 1994, 22). Fijémonos en lo que dice al respecto el autor de la gran biografía de Lukács: «no podemos hacer justicia a Lukács ni tampoco abarcaremos su compleja personalidad hasta que nos demos cuenta de cuán representativos fueron él y su padre del conflicto padre-hijo característico del *fin de siècle*» (1994, 22).

Ahora veamos las características más sobresalientes de los miembros de su familia. Antes de hablar de sus progenitores, de su hermana y de sus amigos más allegados es conveniente hacer algunas alusiones a su bisabuelo, Zsigmond Pollak. Lukács tenía muy buenos recuerdos de éste, sentía una mayor admiración hacia él que hacia la misma tenacidad y determinación de su padre. Decía Lukács que: «creía que había heredado su sed de conocimientos y su mente filosófica de aquél» (Kadarkay 1994, 21). Además de que Lukács disfrutaba contando la historia de la rata de biblioteca talmúdica que era su antepasado. El padre se llamaba József Löwinger, era un hombre que se había hecho a sí mismo, llegó a ser un destacado banquero en la Hungría de los Habsburgo, pertenecía a la élite judía de la ciudad; lo que parece no causó ningún sentimiento especial en Lukács, «Lukács descartó que su nacimiento judío tuviera alguna influencia en su propia evolución» (Kadarkay 1994, 23). O como lo explica J, F, Yvars en el célebre *Diario 1910-1911*: «a su remoto origen de judío asimilado, habría que añadir la beligerante apropiación paterna de los estímulos de ascenso y triunfo social peculiares de la incipiente burguesía industrial húngara» (1985, 15). De todas formas, ese hombre que había adquirido por una valiosa suma de dinero un título nobiliario y que tenía la aspiración, según su propio hijo, de convertirse en el primer cónsul judío, nunca se interpuso en el camino de hijo rebelde que había tomado el joven futuro filósofo.

En este ambiente familiar es en el que Lukács comenzó a desarrollar su amor por la filosofía y su rechazo por la burguesía; si, por un lado, la fuerza y la determinación del

padre sumados a la admiración por su bisabuelo produjeron el amor hacia el conocimiento y la perseverancia propia de los grandes esfuerzos cognitivos. Por el otro lado estaba su madre Adél Wertheimer, quien fue la culpable del odio naciente que se comenzó a despertar en él hacia esa clase acomodada y desprovista de los más mínimos valores sociales, a no ser los que se correspondían con su propia situación social vacía y carente de contenido. Lukács esta siempre en guardia contra las ínfulas aristocráticas, contra el despotismo matriarcal que imponía su madre, que debido a sus afanes burgueses llevaba una vida mundana y se ausentaba siempre de casa. Fueron las inclinaciones y el constante ajeteo de su madre en la alta clase social de Budapest un serio detonante de las incursiones de Lukács en el teatro. Es más, las tensas relaciones que tenía con su madre fueron las causantes del primer rechazo que el joven Lukács mostró hacia la burguesía, rechazo que con el tiempo se fue acusando. Como queda de manifiesto en el *Diario 1910-1911*: «Estos abominables, repulsivos, primitivos pequeño-burgueses empedernidos. ¡Cómo gritan, aúllan, saltan!» (Lukács 1985, 101).

Ibsen se va convirtiendo paulatinamente en la fuente fecunda de lo que será el rechazo hacia la burguesía y sus primeros conatos revolucionarios. «El contradictorio carácter de la transformación de Prusia en una monarquía bonapartista produce la contradictoriedad de la personalidad poética de Hebbel; Hebbel es simultáneamente precursor de la crítica social pequeñoburguesa y revolucionaria de Henrik Ibsen» (Lukács 1966, 458). Como se puede ver, nuevamente se le vuelve a dar a Ibsen un papel relevante en lo concerniente a la crítica que realiza a través de su obra dramática, es así como Lukács lo ve, no solo como crítico de la pequeña burguesía, sino también como feroz impulsor de la revolución.

En esto hay que ser muy escrupuloso ya que la turbia relacional maternal contaminó también la relación de Lukács con su padre. Aquél siempre le reprochó a su padre que tratará con tanta indulgencia a su mujer «Lukács nunca pudo perdonar a su padre que le mostrase afecto a su esposa» (Kadarkay 1994, 42). De esta época surgen ya los primeros indicios que marcarán parte de su temprana obra, con afirmaciones dialécticas como que «los padres predeterminan las decisiones de los hijos» (ctd en Kadarkay 1994, 21). La situación conflictiva de la madre provocó igualmente tensiones entre ésta y su hija Mici, así, ya eran dos los hermanos que resultaban afectados por el enrarecido ambiente familiar. Si Mici tuvo que llevar el peso de la casa, su hermano se dedicó a estar ausente de la misma. Mici se queja al propio hermano diciéndole que ya quisiera ella también

estar recorriendo mundo, comiendo y alojándose en buenos hoteles por toda Europa. Todas estas cosas juntas producen en Lukács los primeros impulsos creativos y desde este punto de vista es que hay que tenerlos en cuenta, es más, por eso se los trae a colación, ya que de lo contrario estaríamos cayendo en el mero comentario trivial y carente de importancia, se los nombra por lo importantes que son para entender los orígenes de su pensamiento. Miremos por ejemplo la persona con la que se casa Mici. El hombre se llama Richard Lessner, amigo personal de Endre Ady, poeta que cautivó a Lukács, es así como aparentes hechos sin mucha importancia histórica se van uniendo y van generando una serie de acontecimientos que a la larga terminarán afectando la génesis de la obra. Más adelante se desarrollarán en su debido contexto todos los pormenores de estas relaciones, de momento se muestran los acontecimientos que los generaron.

Las influencias

Sería tonto negar que las influencias asimiladas sean influencias, y tengan su efecto en la ulterior orientación del filósofo, como elementos constitutivos ... de su principio de selección y síntesis (Mészáros ctd en 1973, 50).

El espectro de las influencias recibidas por Lukács es bastante amplio. Cada una ocupó un lugar destacado, cada una de ellas lo llevó a recorrer diferentes senderos.

Lukács agrupa estos elementos – sindicalismo soreliano, inicial hegelianismo, antiinstitucionalismo kierkegaardiano, revolucionarismo interior dostoiévskiano, cierto luxemburguismo, fenomenologismo diltheyano y esteticismo mesiánico – en una concepción del mundo fundamentada en la vivenciación de lo utópico como camino hacia la realización de la posibilidad humana (López 1978, 34).

Podemos ver en los aportes que hace José Ignacio López, que la principal intención de Lukács es dirigirse desde los aspectos ideológicos más abstractos hacia la realización objetiva de los mismos en un escenario realista. También podemos ver que el recorrido, que comienza con nociones más bien idealistas, debería llevarnos hacia un horizonte más próximo a concepciones estéticas. Estos presupuestos serán desarrollados con mayor detalle en el apartado dedicado a la estética. Por su parte para István Mészáros las influencias más desatacadas sobre la figura de Lukács fueron:

Las influencias de mayor importancia de Lukács pueden ser caracterizadas con los nombres siguientes: Georg Simmel, Wilhelm Dilthey, Emil Lask, Ervin Szabó, Hermann Cohen (y otros representantes de la escuela de neokantismo de Marburgo), Max Weber, Hegel, Marx, Rosa Luxemburg y Lenin. Esta lista muestra por sí misma que la parte del león se la llevó la cultura alemana, especialmente en los años de formación intelectual de Lukács (Mészáros ctd en 1973, 50-51).

Aunque Mészáros fue discípulo directo de Lukács se echa en falta en su lista a personalidades de la talla de: Shakespeare, Ibsen, Strindberg, Shaw, Hebbel, Popper, Dostoievski, Tolstoi, Balzac, Goethe, Bloch, Nietzsche, Kierkegaard entre otros. La intención de este trabajo es mostrar el camino que tomaron las influencias más representativas en la vida de Lukács.

Por necesidad construimos las estructuras de nuestra vida con elementos preexistentes. Así es de que por mucho que un individuo este intelectualmente dotado – porque hay que reconocer que algunos nacen con mayores capacidades cognitivas que otros – recibe por necesidad toda la información que necesita de su entorno social. En el caso de Lukács no hay ninguna excepción. Él también se nutrió de su entorno social y más que social de su entorno intelectual. Tenemos suficientes evidencias de que las mayores influencias vinieron de suelo alemán: en cuanto a las influencias «el predominio corresponde a la cultura alemana, sobre todo en los años de su formación intelectual. Sin embargo, Lukács resultó el crítico más radical de las contradicciones internas del pensamiento y la literatura alemana» (Mészáros 1981, 18). Lukács se alimentó por lo regular de autores alemanes, ante los cuales no fue condescendiente, antes todo lo contrario, siempre se mostró muy crítico con la producción intelectual alemana. Aunque en este asunto de las influencias lo mejor es ser cuidadoso. Mészáros también nos lo recuerda:

Cualesquiera que puedan ser los límites de adaptabilidad del filósofo individual, el caso es que éste no aprende en los libros los temas importantes de su tiempo, sino que los vive, es decir, si él es un hombre significativo. Las influencias intelectuales deberían, pues, ser tratadas con el máximo cuidado (Mészáros ctd en 1973, 50).

También tenemos otras aportaciones que van en esta misma dirección, incluso hacen referencia directa a que, visto con mayor detenimiento, hay obras de Lukács que en su trasfondo ocultan las doctrinas de sus principales maestros, como sería el caso de Emil Lask:

Cuando examinemos la obra más debatida de Lukács, la colección de ensayos publicada en 1923 bajo el título de *Historia y consciencia de clase*, veremos que su contenido estrictamente filosófico resulta inseparable de la interpretación que hacía Lask de Kant, Fichte y Hegel; sus concepciones políticas y económicas procedían masivamente de Lenin y de Rosa Luxemburg (Lichtheim 1973, 43).

Debemos también tener en cuenta que el flujo de las influencias puede tener varias caras. Para este caso me remito a un extraño acontecimiento. Se trata del breve episodio en el que Lukács interactuó de alguna manera con la filosofía de Wittgenstein. Hay ocasiones en las que cuando las piezas no encajan se pueden llegar a cometer injusticias, las que pueden venir de cualquiera de los dos lados en cuestión. Me remito a una cita de István Mészáros relativa a la relación entre Lukács y Wittgenstein.

Mészáros lo escribió en 1962: “Debería ampliar lo que se refiere a Wittgenstein. El “último” Wittgenstein es popular. En sus Investigaciones filosóficas rechaza abiertamente sus primeras obras. Con todo, existe una continuidad que nadie parece advertir. Si decide ampliar lo que se refiere a Wittgenstein le enviaré los libros necesarios”. Lukács nunca llegó a ampliarlo e ignoró las Investigaciones filosóficas. Las razones de ello residen en su actitud para con su propio pasado. Wittgenstein, al igual que Lukács, consideraba críticamente su primera confusión filosófica, que como dijo en sus Investigaciones, le recordaba el zumbido frenético de la “mosca en la botella” (Mészáros ctd en 1994, 703).

La importancia de los comentarios que menciona Mészáros – que ya sostenía una relación toxica con su antiguo maestro - vienen determinados por que ambos pensadores, Lukács y Wittgenstein, no solo se estaban enfrentando a los mismos problemas, sino porque además trataron de solucionarlos desde diferentes puntos de vista. «Tanto Wittgenstein como Lukács eran productos de un mundo que se hundía bajo su propio peso y estaban atrapados en una cultura que no parecía dar respuestas a sus necesidades espirituales» (Kadarkay 1994, 112). De todas maneras, el pensamiento de Lukács ya marcaba una clara distancia con el positivismo lógico:

No existe lo inexpresable, dice un viejo esteta, y es una profunda verdad que él mismo pudo entonces comprender: no hay “posibilidad” alguna dentro de la vida de las formas, porque lo que no puede realizarse no existe, y lo que puede realizarse llega también a realizarse (Lukács 2015, 197).

¿Será que eso que no puede realizarse porque no existe hay que entenderlo en sentido contrario al planteamiento wittgensteiniano, que dice que todo lo que se piensa existe, que el pensamiento agota la realidad? Aquí Lukács muestra una clara oposición no solo a Wittgenstein sino también a la máxima hegeliana. Lukács desde muy temprano marca una distancia muy sólida ante estas dos formas de dejar las puertas abiertas a supuestos metafísicos. De ahí que sorprenda tanto que, aun no siendo marxista o al menos sin conocer el marxismo, tenga ya estas posturas, no olvidemos que estamos hablando del Lukács de *La cultura estética*, texto del año 1910. Echémosle un vistazo a los dos aspectos aludidos tímidamente por Lukács. Primero que todo vemos las implicaciones que tiene para su relación con Wittgenstein, al fin y al cabo, este es uno de los principales motivos por los que las obras de estos dos autores nacieron al unísono, aunque dando diferentes respuestas a unos mismos problemas. «*El Tractatus* de Wittgenstein y *El alma y las formas* de Lukács eran los dos productos representativos de la crisis cultural de la Europa anterior a 1914» (Kadarkay 1994, 112). Valga recordar que, en la estancia de Lukács en Viena como emigrante huido de los problemas políticos de Hungría, éste estuvo tentado por la diversidad de sistemas filosóficos existentes. De ahí se desprende también el gran valor que tiene haber salido indemne de dicha amalgama de escuelas de pensamiento. «Acaso convenga recordar que por aquella época Viena era cuna, asimismo, del psicoanálisis y del positivismo lógico, y que ninguna de estas dos escuelas influyó sobre Lukács» (Lichtheim 1973, 93).

Primeras aproximaciones

La transformación que efectúa la orientación al valor estético dentro del sujeto es, pues, una transformación que preserva su subjetividad; una transformación que solo crea nuevas condensaciones y órdenes dentro de la inmanencia del sujeto; es una transformación que, vista desde la perspectiva del sujeto, es puramente material: convierte al sujeto natural en un sujeto estilizado que, en contraposición con el sujeto construido de la lógica y con el postulado de la ética, es una unidad viva que comprende la plenitud de contenido de las vivencias; una unidad que abarca la totalidad de la humanidad (Lukács 2015, 211. Trad. D. C.)⁵.

Las especulaciones sobre el lugar que ocupan tan importantes disciplinas: la estética, la lógica y la ética, ya eran evidentes en el Lukács de *Acerca de la pobreza de espíritu* (1912). Esa pequeña y significativa obra, que podría también considerarse «un documento personal de la crisis sufrida por Lukács y un ensayo sobre la relación vida-obra» (López 1975, 503)⁶, determinante para conocer los derroteros posteriores seguidos por nuestro autor trágico-esteta. Y también deja reflejado que dentro de estas esferas lo que más le preocupaba, en última instancia, era la dimensión del valor, el lugar, el papel y las influencias que ocuparía dicha forma de actuación humana dentro del individuo, o para llamarlo con palabras de Lukács, del sujeto.

Podría decirse que en Lukács las dos disciplinas objeto de esta tesis – la ética y la estética – tuvieron un desarrollo paralelo. Así en un principio se haya preocupado más por la ética, ésta siempre creció en compañía de su otra hermana gemela.

Lukács decía que la apuesta de Fausto con Mefistófeles era una apuesta sobre “diferentes” conceptos de vida. Mefistófeles le ofrece a Fausto los placeres sensuales de la vida. Pero

⁵ Die Verwandlung, die das Gerichtetsein auf den ästhetischen Wert im Subjekt vollzieht, ist also eine ihre Subjektivität bewahrende, eine nur innerhalb der Subjektsimmanenz neue Ballungen und Ordnungen schaffende, eine – vom Gesichtspunkt des Subjekts aus betrachtet – materialechte Verwandlung: sie macht aus dem natürlichen Subjekt ein stilisiertes, das im Gegensatz zum konstruierten Subjekt des Logik und zum postulativen der Ethik eine lebendige, die Totalität der Menschlichkeit umfassende Einheit der inhaltlichen Fülle der Erlebnisse ist. (Lukács 1977, 99).

⁶ López, José. Lukács: Búsqueda de fundamentos y “Diario” Inédito. *Teorema: Revista Internacional de filosofía*. Vol. 6, N.º. 3-4, págs. 485-512. 1976.

Fausto, en realidad, está pensando en algo “más elevado”. Como dijo Lukács, en servir a la humanidad (ctd en Kadarkay 1994, 778).

Pero aún dentro de esta duplicidad de intenciones Lukács reclamó, en algún momento ante sus oponentes, que le permitieran tener dos almas como se le permitió a Fausto (Lukács 1985, 12).

Lukács sufrió en su juventud todos los avatares que estaban asolando a la sociedad húngara en particular y a la europea en general. Le tocó desarrollar, yendo a la deriva, su temprana vocación estética junto con presupuestos éticos, que tenían como objetivo marcar distancias con la decadente clase social a la que él pertenecía y que mejor conocía: «Lukács se sentía espiritualmente a la deriva en una época en que la civilización burguesa – la única que había comprendido y apreciado – comenzaba a desintegrarse» (Lichtheim 1973, 55). Ya hemos abordado este tema en diferentes partes de la tesis. Lo repetimos porque consideramos que es parte integrante del mismo y sin la aclaración del cual no llegaremos a una comprensión cabal del tema. Es de esta manera como hemos sabido que las influencias tuvieron varias vías de penetración. De haber sido Lukács un burgués comprometido, como entre otras cosas le tocaba, se hubiera basado quizás solo en presupuestos estéticos, más que todo, en las obras de los dramaturgos que se representaban por la época: Ibsen, Strindberg, Shaw, Hebbel etc. Pero no fue así, Lukács se vio arrastrado por la nueva corriente que pedía cambios sociales profundos.

Si Lukács se hubiera anclado en él . . . [en el utopismo burgués], no habría pasado del anticapitalismo romántico hijo de la ética de izquierda y expresión de la vieja posición de no reconciliación con el mundo oficial de la cultura húngara (López 1978, 34).

El antiguo régimen estaba llamado a desaparecer y Lukács, además de esta poderosa fuerza, comenzó a sufrir los golpes que también te da la vida real, en este caso, su relación con Irma Seidler. De ahí que la primera aproximación ética vino marcada por su relación con ella, con Leo Popper y con Béla Balázs, relaciones que dejaron una profunda huella en los sentimientos de Lukács. Como quedó anotado en el *Diario 1910-1911* encontrado en 1973, dos años después de su muerte, en una caja fuerte de un banco de Heidelberg:

«El diario revela los dramas y deseos del autor, su permanente miedo a la frivolidad, y, sobre todo, la tremenda crisis que le causó la muerte de su amiga Irma Seidler» (Lukács 1985, 138 y ss.)⁷. El interés de Lukács por la ética tenía una génesis personal y no social. Estamos hablando de un Lukács anterior a 1915 «Mi primer contacto con Marx (con el *Manifiesto comunista*) lo tuve al terminar mis años de bachiller» (Lukács 1978, 129). Además, él mismo afirma que en los años de juventud cuando aún estaba estudiando en el *Gymnasium* ya había tenido acercamiento con obras como el *Manifiesto Comunista* y el primer tomo del *El Capital*:

Estas lecturas . . . [el *Manifiesto comunista*, el *18 brumario*, el *Origen de la familia*, *El Capital* etc.] me dejaron convencido de su verdad en lo que respecta al meollo del marxismo. Me impresionó ante todo la teoría de la plusvalía, la concepción de la historia como historia de la lucha de clases y la división de la sociedad en clases. Pero como es habitual en un intelectual burgués, limité esta influencia a la economía y ante todo a la *Sociología* (Lukács 1978, 129).

Una vez demostrado que Lukács ya tenía conocimientos sobre marxismo resulta extraño que sus primeras inquietudes tuvieran motivaciones más bien peregrinas. «A pesar de la indignada actitud de Lukács hacia su clase, no mostraba ningún “serio” interés por Marx» (Kadarkay 1994, 35). Como lo demuestra el mismo Lukács al negarse a vincular la esfera económica con el desarrollo de los demás aspectos sociales, en especial con el mundo de la creación de obras de arte, el cual recibía la influencia del desarrollo económico solo de una manera indirecta. «La acción de las circunstancias económicas sobre la obra de arte sólo es indirecta» (Lukács 1968, 69). De todas maneras, estas nociones de Lukács no están muy alejadas de otro tipo de aportaciones que hablan de una complicación a la hora de establecer la validez de la influencia de toda la esfera de la producción: «. . . aun cuando se proponga la producción como factor predominante del proceso social, no se puede conocer el papel que corresponde en tal proceso a la obra de arte más que estudiando la recepción . . . [de la obra, en la misma época de su ejecución]» (Jauss et al 1989, 242). El poder de los diferentes sistemas filosóficos hizo que Lukács,

⁷ https://elpais.com/diario/1991/08/12/cultura/681948001_850215.html (03/09/2017).

en sus inicios, no supiera muy bien hacia dónde dirigirse, de ahí este profundo y hermoso reclamo que les dirigía a sus opositores.

Si se permitió a Fausto abrigar dos almas en su pecho, ¿por qué no va a ser posible comprobar en un hombre por lo demás normal, pero que, en medio de un mundo en crisis, salta de una clase a la otra, en funcionamiento simultáneo y contradictorio de tendencias espirituales contrapuestas? (Lukács 1985, 12).

Para él estas dos disciplinas filosóficas deben estar en perfecta sintonía. Es por este motivo que a la vez que veía en Dostoievski – que al igual que él parecía también tener dos almas - al nuevo Homero en los aspectos estéticos, sacaba además de sus obras los elementos éticos que necesitaba para justificar los problemas por los que atravesaba, que, como ya se dijo anteriormente, tuvieron la forma de relaciones humanas. «Tras la muerte de Irma, en 1912, Lukács había comenzado a aproximarse más y más a Kierkegaard y a Dostoievski, los “dioses” rivales de la moralidad kantiana» (Kadarkay 1994, 239).

Para el Lukács de *El alma y las formas* (1910) es ésta última, la forma, la que tiene la mayor importancia. Dar forma se va convirtiendo lentamente en uno de los pilares de su monumental *Estética*: «La forma es el juez supremo de la vida. El poder dar forma es una fuerza juzgadora, algo ético, y en toda configuración está contenido un juicio de valor» (Lukács 2013, 268). Dar forma “artística” es algo ético – recordemos que la *forma* está directamente vinculada con los estados de ánimo “*Stimmung*” - de ahí que por necesidad tenga un fuerte componente de valor. Si esto es así, queda excluida la posibilidad de la distancia ética y estética con el objeto de la historia humana: la mercancía. De la que entre otras cosas es de dónde tiene que salir el verdadero juicio, tanto ético como estético (Jaime Moreno). Jacobo Muñoz llega a unas nociones sobre la mercancía que difieren totalmente de éstas. Para él – siguiendo desde luego en esto a Lukács - es justamente está la que ha desviado al hombre en su camino de la verdadera creación artística:

Lukács viene a percibir, lógicamente, hora, la “destrucción de la cultura” y de sus condiciones profundas de posibilidad en el mundo burgués como resultado inevitable de ese dominio total que lo económico ha alcanzado en una sociedad que no conoce ya otra producción que la mercantil y que con su lógica inapelable todo lo convierte en mercancía (Muñoz 2002, 60).

De lo dicho anteriormente se sacan varias conclusiones. La primera es la que nos habla de que la mercancía lo que ha hecho es impregnar todo el ámbito de la cultura, no solo la creación artística, sino también la concepción ontológica basada, claro es, en presupuestos materiales, esto es, de la producción material; en segundo lugar, podemos ver que Lukács se inclina por darle prioridad a la esfera de la moral, sin la cual una obra de arte, y su posterior juicio de valor, parece que dejaría de serlo:

Lukács pone un enorme énfasis en la explotación de los aspectos morales de problemas de estética o de filosofía general. Es significativo que su monumental *Estética* – llena, por todas partes, de referencias morales - alcance su clímax en el capítulo sobre (La fuerza liberadora del arte) ... no es, pues, sorprendente que, para Lukács, una obra de arte desprovista de significación moral no puede tener una importancia artística permanente (Mészáros ctd en 1973, 68).

Vale también destacar que estos aportes de Mészáros se quedan en el vacío una vez estudiada a fondo la *Estética* de Lukács y no haber sido detectada la tan grande influencia de los aspectos morales.

La fusión entre ética y estética, vinculada con las nociones de las que Lukács bebe, le sirven para postular ambas formas de refiguración y comportamiento como las máximas expresiones a las que el hombre puede llegar. «Si el arte pudiese conceder forma a la vida, si la bondad pudiese convertirse en acción, seríamos dioses» (Lukács 2015, 165). De esta manera se van haciendo evidentes también los pasos que él siguió en las conexiones que estableció entre ambos campos del comportamiento humano. Kant y Kierkegaard son las dos figuras más destacadas en lo concerniente a la moral y a la estética. Dostoievski juega quizás el papel mediador en la recepción de ambas disciplinas.

Teoría del reflejo y mundo real

Así, pues, la teoría materialista, la teoría de la reflexión de los objetos por el pensamiento, está aquí expuesta con la más completa claridad: fuera de nosotros existen cosas. Nuestras percepciones y representaciones son imagen de las cosas. La comprobación de estas imágenes, la separación de las verdaderas y las erróneas, la da la práctica (Lenin 1975, 129)

La teoría del reflejo no es nada nuevo en estética. La imagen, el reflejo mismo como metáfora que expresa la esencia del arte, debe su celebridad a Shakespeare, el cual alude a esta concepción del arte, indicándola como esencia de su propia teoría y de su práctica literaria (Lukács 1966, 245).

Para comenzar con este capítulo podríamos decir que Lukács toma, de la anterior cita de Lenin, gran parte de los componentes de su teoría del reflejo. Aunque en un primer momento los pormenores de esta interacción parecen sencillos, los hilos se van entretejiendo hasta lograr un entramado de cierta complejidad. La sencillez de la teoría consiste en que la consciencia humana ejerce la función de un espejo, - en Lukács, como consciencia estática; en las *Corrientes Actuales de la Filosofía En-clave Fenomenológica* (López, 2012), como consciencia dinámica - ante el cual se reflejan todos los aspectos del mundo exterior. El hombre en el intento de refigurarse o de comprender ese mundo exterior, en ocasiones hostil, se ha servido a través de la historia de todo tipo de actividades, bien sean manuales, materiales o intelectuales. En este sentido hay que entender que dentro de ese gran número de actividades hay unas que destacan más que las otras, sería el caso de la ciencia, la religión, el arte o la estética y la vida cotidiana (Lukács 1966, I, 34). Esto es, el hombre, en su afán por apoderarse de la naturaleza, ha intentado llevar sus secretos al descubierto ayudado por diversidad de nociones que él mismo se ha fabricado. Trataré de mostrar el camino que tomaron las influencias en la elaboración de estas nociones por parte de Lukács. Aunque la cantidad de autores es considerable, también es cierto que hay algunos que destacan por su importante papel. Este es el caso del ya citado Lenin, autor del que se sirve Lukács en innumerables ocasiones para confirmar sus puntos de vista, como cuando descubre que incluso los científicos más idealistas entran, por necesidad, dentro del terreno del materialismo, así en este caso sea el materialismo ingenuo (Lukács 1966, I, 50).

En segundo lugar, tenemos todas las fuentes de las que se alimentó Lukács. Estas fuentes van desde el clasicismo griego hasta la modernidad. Aunque también es cierto que las huellas que rastrea Lukács tras la búsqueda de la teoría del reflejo llegan hasta las prácticas mágicas del hombre primitivo: «período mágico» (Lukács 1966, I, 122) lo llama él, prácticas que siempre están interactuando con la vida cotidiana y que además entra en perfecta sintonía con la religión. Ésta a su vez es otra de las esferas de la actividad humana que cumple con la tarea de llevar a representación la información recibida en forma de reflejo y dotarla de sentido para el hombre, ejerciendo la misma labor antropomorfizadora que lleva a cabo el arte. «Las dos esferas vitales antropomorfizadoras . . . son el arte y la religión» (Lukács 1966, I, 131). Recordar que Lukács diferencia tajantemente entre las esferas desantropomorfizadoras – la ciencia - y antropomorfizadoras – religión, arte, vida cotidiana –. Diferenciación ya establecida en *Heidelberger Ästhetik*, más exactamente en “*Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik*”, momento en el que Lukács separa al hombre en dos esferas bien delimitadas: «La causa de esta presuposición reside en la confusión del “hombre en su plenitud” de la estética con el “hombre entero” de la realidad vivencial» (Lukács 2015, 213. Trad. D. C.)⁸. Como podemos ver muy bien estas nociones son las causantes, además, de la separación del hombre en dos categorías filosóficas determinantes para el posterior desarrollo filosófico lukácsiano. Aunque los intentos de diferenciación ya venían tomando forma desde el año 1910, en *Qué es el ensayo*: «En la ciencia obran sobre nosotros los contenidos, en el arte las formas; la ciencia nos ofrece hechos y sus conexiones, el arte almas y destinos» (Lukács 2016, 8). También cabe destacar que los cuatro años en los que se intentó llevar las representaciones teatrales a Budapest fueron, en gran medida, los causantes de que él se diera cuenta que verdaderamente era un crítico y no un creador, un ensayista en lugar de un poeta. «La participación en Thalía enseñó a Lukács que en la literatura podía tomar parte como teórico, pero no como creador» (López 1975, 408)⁹.

⁸ «Der Grund dieser Annahme liegt in der Verwechslung des ästhetischen Menschen “ganz” mit dem “ganzen Menschen” der Erlebniswirklichkeit» (Lukács 1975, Band 17, 102). Para la traducción de estos apartados de la *Heidelberger Ästhetik* he seguido la realizada por Miguel Vedda del tercer capítulo de misma, contenido en (Vedda 2015). He introducido modificaciones solo cuando lo he considerado necesario. De ahora en adelante (Trad. D. C.):

⁹ López, José. Lukács y el drama moderno. *Teorema*: Revista Internacional de filosofía. Vol. 5, N.º. 3-4, págs. 407-426. 1975. Para aclarar este tema véase, además: Lukács, György – *Magyar Irodalom – Magyar Kultura*. Válogattot tanulmányok (Literatura húngara – Cultura húngara. Estudios escogidos). Budapest, Gondolat Kiado. 1970. 694 p. «Allí – en Thalía – aprendí en la práctica qué era el drama y qué significaba para el drama el escenario; allí se desvaneció definitivamente mi creencia inicial de que mi

Tampoco se puede descartar que Lukács haya tomado elemento de Nietzsche, autor que ejerció gran influencia en este período. Estas mismas nociones las podemos ver desarrolladas en él: «Es seguro que es en presencia de tal obra de arte donde nosotros tenemos que aprender el modo de gozar como hombres enteros: mientras que puede temerse que, aun colocados ante ella, nosotros nos dividiríamos en pedazos para asimilarla» (Nietzsche 1977, 199). Todas estas esferas serían las encargadas de edificar el edificio de la subjetividad. Ese campo humano tan problemático de la estructura social creada a partir de la estructura de cada individuo. Recordemos que, aunque la naturaleza tenga la supremacía material en la teoría marxista de la realidad, la subjetividad – todo el mundo creado por la subjetividad humana – será en última instancia la encargada de dotar al sujeto de los elementos con los que se moverá por el mundo. Este fue el principal motivo por el que Lukács fue llamado: idealista de la praxis.

Lukács se sirve de gran cantidad de información para elaborar su teoría, a la que irá lentamente dando cuerpo al apartar al hombre del confuso mundo metafísico. Este es el cometido de Lukács al utilizar la información que, luego de ejercer en él la influencia necesaria, pasará a formar parte integrante de su gran aparato crítico. Ese el caso del antropólogo Franz Boas (1858-1942), quien - al igual de Morgan y Tylor sobre Marx y Engels – aportó importante información a Lukács. En el caso de la utilización de herramientas como fenómeno desantropomorfizador (Lukács 1966, I, 219), en el trabajo como génesis en la introducción del ritmo en los prístinos fenómenos estéticos (275). Arnold Gehlen (1904-1976) – al parecer sin importar su vinculación fascista - es otro autor del que Lukács toma infinidad de nociones, más exactamente las que vinculan el reflejo de la realidad con el trabajo, esto es, con las actividades de la vida cotidiana. Para Gehlen es esta actividad la principal responsable de la separación entre los diferentes sentidos del ser humano – tacto y vista – y su posterior introducción o desarrollo de las actividades artísticas. «Lo más importante en la exposición de Gehlen es la enérgica presentación de la división del trabajo entre la vista y el tacto en el trabajo mismo» (Lukács 1966, I, 221).

El paso de la génesis del reflejo del lejano mundo mágico – en muchos casos oriental – llega a lo que podríamos llamar el espectro griego. Efectivamente es así, Lukács

participación en la literatura pudiese consistir en un trabajo literario». La cita en cuestión está sacada del prólogo a esta selección de estudios escritos por Lukács en Budapest en 1969, p. 7.

ve en el esplendor del mundo heleno el punto inicial en el que el reflejo comienza a separarse de su suelo metafísico. «Para el pensamiento griego es obvio que el conocimiento se basa en el reflejo correcto de la realidad objetiva» (Lukács 1966, I, 159). Recordemos que expresiones como – reflejo correcto – han sido las causantes de muchos problemas para la teoría materialista de la realidad, culpable en última instancia del absolutismo metodológico del que siempre se ha acusado al marxismo. Aristóteles y Platón se enmarcan también dentro del espectro del reflejo. Así, en muchos casos, se aparten del camino principal. «Por diversamente que entiendan Platón y Aristóteles el reflejo de la realidad, ni uno ni otro – a diferencia de la filosofía moderna . . . [Aquí entraría toda la crítica al arte contemporáneo] – niegan su importancia central» (Lukács 1966, I, 160). Teniendo en cuenta que el estagirita lo vincula – el reflejo - directamente con el trabajo humano (161). Y todos sabemos la importancia central que tiene esta actividad humana para el desarrollo de todas sus potencialidades. Con lo que podemos decir que las nociones que nos hablan de una conexión directa entre el trabajo y el proceso desantropomorfizador del reflejo las toma Lukács ya desde los griegos, llegando a ser Marx el que dé el aporte definitivo. «Cuando el trabajo, como en la vieja artesanía, se aproxima al arte, el comportamiento objetivo que hay en él se acerca también al artístico, y, cuando la racionalización está muy desarrollada, a veces incluso al científico» (Lukács 1966, I, 79). Lukács utiliza igualmente a Goethe en este mismo sentido, esto es, a la vinculación que hay entre el trabajo y el desarrollo de las demás esferas humanas, entre las que está la estética. «hombre significa sin duda aquí – también para Goethe – el hombre que trabaja, el hombre que se hace hombre por el trabajo» (Lukács 1966, I, 269). La importancia capital que tiene el trabajo en el proceso desantropomorfizador del reflejo de la realidad es tan importante que es la causa por la que el hombre se hace hombre. Recordar que de aquí proviene también la crítica al sistema capitalista de producción.

El proceso por el que el hombre separa los campos de investigación, y que son los que lo han llevado a distinguir entre diferentes esferas de acción humana – ciencia, arte, religión –, han sido también vistos por Lukács en Francis Bacon (1561-1626). La importancia de este autor es mayúscula en muchos campos del conocimiento, especialmente en la separación antes mencionada. «Bacon ha llevado a cabo la separación entre pensamiento cotidiano y reflejo científico-objetivo de la realidad en sí de un modo mucho más amplio y sistemático que cualquier otro autor en ese gran período fundacional del pensamiento desantropomorfizador» (Lukács 1966, I, 199). Aunque también hay que

hacer evidentes las corrientes que navegan en la dirección contraria, esto es, es importante ver los autores que se oponen a esta visión de la realidad. Lukács utiliza igualmente este tipo de información, o sea, en las hipótesis contrarias a sus planteamientos encuentra argumentos igual de contundentes que en las que van en su misma dirección. Como queda demostrado en su temprana *Heidelberger Ästhetik*:

En nombre del conocimiento simple de la esfera estética, es preciso presentar una objeción y subrayar que los “enemigos” metafísicos del arte – por ejemplo, Platón, Kierkegaard o Tolstoi – han reconocido más claramente su esencia normativa y su importancia metafísica que sus armonizadores defensores» (Lukács 2015, 244. Trad. D. C.)¹⁰.

Heidegger encuentra aquí uno de los pocos espacios que le brinda Lukács en su *Estética*: «vamos a ver ahora brevemente el modo como los problemas del comportamiento y el pensamiento cotidianos aparecen, empobrecidos y desfigurados, en la obra de Heidegger» (Lukács 1966, I, 70). Para estas cuestiones nos basta solo con esta lectura de Lukács, no hace falta adentrarse en los argumentos destructores que emprende Heidegger contra todo lo que constituye un entorno social humano. Otro caso similar de oposición al proceso desantropomorfizador es el llevado a cabo por Blaise Pascal (1623-1662). Lukács detecta que Pascal se opone a la desantropomorfización de la ciencia ya que cree ver en ella un proceso de deshumanización.

Ya antes hemos aducido algunas muestras de la antropología y la ética de este período, y esos pocos ejemplos mostraban sin más que el proceso de desantropomorfización del pensamiento es literalmente lo contrario de la deshumanización. Precisamente el despliegue y la consolidación de las energías genéricas del hombre, su ascenso y un nivel superior, es la finalidad de ese proceso. La cismundanía del pensamiento – consecuencia necesaria de la desantropomorfización – es la llegada del poder humano a un mundo cada

¹⁰ «. . . im Namen der einfachen Erkenntnis der ästhetischen Sphäre Einspruch erhoben und betont werden, daß die metaphysischen “Feinde” der Kunst – etwa Platon, Kierkegaard oder Tolstoi – sowohl ihre normativen harmonisierenden Verteidiger» (Lukács 1975, Band 17, 132).

vez más rico y más intensamente conquistado, no un vacío ni un abismo, como lo han sentido y dicho Pascal y otros muchos después de él (Lukács 1966, I, 206).

Aparte de los diversos autores, también hay otro tipo de influencias que podemos catalogar como el ya citado trabajo: el lenguaje y la imitación, «La imitación, como inmediata trasposición del reflejo en la práctica, es un hecho tan elemental de la vida desarrollada que puede hallarse, como se reconoce universalmente, incluso en los animales superiores» (Lukács 1966, I, 109), el lenguaje, que parece jugar en contra de esa apropiación clara e inmediata de la realidad. Sería como si el lenguaje, a través de su estructuración conceptual en el pensamiento, nos alejara cada vez más de la realidad fáctica. Quedaría por aclarar si estos procesos mentales de desarrollo influyen de manera negativa en la aproximación que realizamos a la misma realidad. «Mediante la creación del concepto en el pensamiento y el lenguaje la reacción al mundo externo pierde cada vez más acusadamente su inmediatez originaria, puramente espontánea, atada a la ocasión que la desencadena» (Lukács 1966, I, 90). Ya hemos tratado esta ambigua posición que habla del alejamiento que el ser humano hace de la realidad a través de la intelectualización o la conceptualización, este será uno de los puntos débiles de su sistema, al menos así lo pone de manifiesto Sacristán. Estas anteriores son otras de las fuentes de las que Lukács saca gran parte de la información para construir su teoría del reflejo. Si bien los dos primeros suministraron datos históricos de su desarrollo, los dos segundos sentaron las bases de su posterior puesta en marcha.

Ahora bien, en Aristóteles están las nociones clásicas, en Shakespeare los desarrollos en el cambio de ciclo, de la época feudal a la moderna – en algunos casos de manera inconsciente –, en Pávlov está el gran núcleo experimental – no llevado a la práctica por Lukács, como lo veremos más adelante –, llegando a convertirse, sin ninguna duda, en la fuente más fecunda en estas cuestiones, con Lenin se da un gran salto adelante, el reflejo es llevado por éste a su máxima expresión y avance, ya que lo vincula directamente con la filosofía. Así podríamos decir que Lenin es el que definitivamente lleva hasta las últimas consecuencias estas vinculaciones. Es por esto por lo que podríamos decir que después de leer la cita de Lenin contenida en la obra *Materialismo y Empiriocriticismo*, ¿cómo va uno a tomar otro camino? Si a esto le sumamos que Lukács leyó la obra de Lenin cuando estaba en Viena, ¿cómo negar o dudar que las nociones sobre la teoría del reflejo no hayan venido de estas lecturas?, si, también la había visto en

Aristóteles, Shakespeare y Pávlov. Pero la fuerza, contundencia, franqueza, transparencia, claridad, ¡ah! y belleza provienen de Lenin. Este es uno de los motivos por los que vuelve nuevamente a él en el año de 1934, en la publicación del artículo *La novela. “La poesía del reino animal espiritual”*. «Cuando Lenin se refiere a los escritos de Tolstoi como “espejo de la Revolución Rusa”, expresa claramente esta paradójica relación entre cosmovisión consciente, de un lado, y configurada, de otro; entre intención y obra» (Lukács 2011, 60). No erraríamos si también estuviera aquí la génesis del *Tertium datur*, esto es, la tercera vía, propuesta por Lukács en la práctica, única actividad humana en donde el hombre puede descubrir las conexiones últimas que hay entre su confuso interior y el claro exterior. Tercera vía también descubierta en Pávlov, al proponer el reflejo de la vida cotidiana como tercer eslabón, intermedio, entre el de la ciencia y el del arte.

. . . su generalidad científica o estética constituyen los dos polos del reflejo general de la realidad objetiva; el fecundo punto medio entre esos dos polos es el reflejo de la realidad propia de la vida cotidiana. Esta tripartición de las relaciones del hombre con el mundo externo, que aquí solo hemos indicado y más tarde desarrollaremos, fue muy claramente reconocida por Pávlov (Lukács 1966, I, 34).

Aquí es donde se está desarrollando el gran problema filosófico, donde se está librando la lucha más importante que sostiene el hombre contra sí mismo. Dentro de la gran cantidad de comportamientos humanos en aras de descifrar el secreto que tan celosamente guarda la naturaleza – Religioso, Filosófico, Político, Moral, Económico etc. -, se erigen dos que destacan por su alto grado de precisión y perfección: el científico y el estético. Lukács pasa de ahora en adelante – de la mano de Pávlov y Lenin – al comportamiento de la vida cotidiana. Recordar que Kierkegaard colocó su estadio estético en el nivel más bajo, a ras de suelo, identificándolo quizás con la vida cotidiana desarrollada por Lukács, de ahí que tampoco se pueda menospreciar esta relación. De estas nociones surgen las más grandes preguntas: ¿Cómo es eso de que es la realidad exterior la que determina mi consciencia? ¿cómo así que es la vulgaridad de la materia la que determina la grandeza y divinidad de mi pensamiento? ¿Cómo le vamos a otorgar al tosco mundo exterior la belleza y la perfección del lúcido y transparente mundo interior? Claro, el asunto radica en que la perfección del mundo, tanto material como espiritual, es

tal que por necesidad tiene que ser un muy buen relojero – por no decir: el mejor de todos – el que ha sabido construir tan perfecta máquina. De ahí que el hombre sienta tanto dolor al tener que darle la supremacía a la vulgaridad de la materia.

La lectura de las obras de Pávlov y Lenin resultan tan esclarecedoras que parece un poco superfluo buscar las nociones ocultas tras la obra de Lukács, pero como esta tesis consiste en ver el camino que tomaron los influjos en éste, en ver de dónde bebió él, resulta necesario y esclarecedor detectarlas. De todas maneras, la información suministrada no pasará de ser una repetición de la misma fórmula, pero planteada de diferente manera. Al fin y al cabo, el libro de Lenin tampoco se cansa de repetir lo mismo a través de todas sus líneas. Destaquemos además que detrás de estas nociones se esconde esa otra gran preocupación de la *Estética* lukácsiana, o sea, el momento en el que surge la simbiosis perfecta entre el pensamiento y la realidad. Recordemos que Lukács coloca la práctica – valga decir el trabajo – en el centro de todo su sistema, al afirmar que es en él, en el que el sujeto llega a una perfecta armonía con la realidad. Resaltar que éste fue el tema de investigación desarrollado por Antonino Infranca en: *Trabajo, individuo, historia*, obra en la que se hace un detallado y pormenorizado estudio de todo este tema.

La teoría del reflejo conecta, ensambla perfectamente con la actividad del trabajo, entre ambas esferas del actuar humano – reflejo en la actividad artística y trabajo en la manipulación de la realidad – se dan todos los fenómenos sociales de los que me ocupo – o de los que nos ocupamos en nuestro acontecer diario -. Lo brillante de estos principios radica en su simpleza. Gabriel García Márquez dijo alguna vez: «a los hombres no les gustan las cosas simples, entre más complejo mejor, cuando más les cueste entenderlo más los impresiona». Son unos principios muy fáciles de entender. Lo contrario de Nietzsche: «ciertos conocimientos se defienden a sí mismos: no los entendemos» (1994, 96). Motivo que acrecienta más mi estupor ante la poca difusión y conocimiento que se tiene de los mimos. Del manejo adecuado y correcto de estas nociones es de donde Lukács extrae las conclusiones más radicales en lo concerniente a la reproducción artística. Echémosle un vistazo a algunas afirmaciones contenidas en su *Estética*, que, debido a su rotundidad, causan malestar en algunos ámbitos.

La relación real entre la misión social y la obra consiste más bien en que cuanto más orgánica es la consumación estética inmanente de una obra de arte, tanto más capaz es ésta de cumplir la misión social que le ha dado vida. Esta concepción – la única correcta – de

las interacciones entre la individualidad de la obra y la misión social . . . (Lukács 1967, IV, 368).

Lukács aferrado a la teoría del reflejo, apoyado en todo el sistema de la dialéctica materialista, llega a la firme convicción de que es el único método correcto que hay. Para él no hay duda. Para los precursores de este método – entre los que me encuentro yo - no hay lugar a duda, es el único método correcto «Esta concepción – la única correcta» (Lukács 1967, IV, 368), «reflejo correcto» (Lukács 1966, I, 159), «este método, único correcto» (Lukács 1967, I, 18), que hay para descifrar la realidad, para desvelar la relación que hay entre nosotros y el mundo que nos rodea.

Lukács toma de todos los autores que lee y estudia las nociones que considera importantes para elaborar su propio sistema. Se ha hablado de Shakespeare haciendo alusión al dinero, al puente que éste establece entre la decadente Edad Media y el surgimiento de la época burguesa. Ahora veremos también las implicaciones que tiene en lo referente a la teoría del reflejo. «Shakespeare era totalmente consciente de la utilización del reflejo como medio para expresar la esencia del arte» (Lukács 1966, 245). Nótese que además de esto, se aprecia con mucha claridad la utilización de la categoría de consciencia, consciencia en el proceso de la creación artística, tema abordado en otro apartado de la tesis, pero del que se hace alusión aquí debido a su gran importancia.

Aparte de la categoría de trabajo y de la teoría del reflejo, la otra gran pelea de la estética lukácsiana está relacionada con la forma de reproducir la realidad, que desde luego está indisolublemente ligada a estas dos anteriores, esto es, la naturaleza se transforma a través del trabajo, a su vez el trabajo rinde sus mejores frutos cuando el reflejo que éste capta lo hace de forma realista, lo que conlleva necesariamente a dar la forma correspondiente a la segunda naturaleza creada por el hombre, la cual desde luego puede ser de diversas formas, esto es, puede ser tanto mecánica como artística y en este caso la que nos incumbe es precisamente ésta última. Además, tampoco podemos perder de vista que Lukács era plenamente consciente de que, en la reproducción de la realidad, sea esta como sea, realista o abstracta, el sujeto siempre está reflejando esa realidad objetiva: «nuestro análisis de las formas llamadas abstractas ha mostrado que incluso ellas son modos de reflejar la realidad objetiva» (Lukács 1967, II, 7). Es tan importante este campo de estudio para Lukács y él insiste tanto en este punto, que en ocasiones ha sido tildado

de querer dirigir la producción artística. Así lo pone de manifiesto José Domínguez Caparrós.

Toda la teoría de Lukács parece estar orientada por su interés manifiesto por la literatura realista, narrativa o dramática, que es a la que se ha dedicado casi exclusivamente. Por otra parte, queda manifiesto el aspecto normativo de la crítica de Lukács, al no explicar satisfactoriamente por qué la vanguardia, por ejemplo, parece haber dado obras mejores que el realismo socialista de los países del Este europeo. En realidad, Lukács intenta orientar la creación literaria (2010, 83).

Estas críticas, desde luego, hay que mirarlas bien y, antes de lanzar cualquier acusación, mirar con lupa cuáles son las obras del Este europeo que son superiores - Caparrós no las cita -. Aún dentro de estas acusaciones, que son posteriores a Lukács, él insiste:

El objetivo de casi todos los grandes escritores ha sido la reproducción poética de la realidad; la fidelidad a la realidad, el apasionado esfuerzo por una reproducción amplia y efectiva de la realidad, ha sido para todo gran escritor el auténtico criterio de la grandeza literaria (Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoi, etc.) (Lukács 1966, 245).

Todos los autores citados por el propio Lukács pasan a ocupar el lugar de grandes influencias, en el sentido antes aludido, esto es, que es a través de la lectura de sus obras que él detecta las nociones importantes para exponer sus propias teorías. Serían éstas unas influencias indirectas, pero influencias, al fin y al cabo.

La utilización o no de las categorías estéticas en la conformación artística es un campo de actuación muy importante y destacado. Desde luego que no es solo Lukács el único esteta que se ocupa de desarrollarlo. También lo podemos ver analizado por Adorno, otro gran pensador de este campo.

El arte no necesita que la estética le prescriba normas para afrontar sus problemas: pero sí que la estética forme la fuerza de reflexión que él apenas es capaz de ejecutar por sí mismo. Palabras como *materia, forma, configuración*, que tanto emplean los artistas hoy,

tienen en su seno habitual algo retórico; curarlas de esto es una función práctica de la estética (Adorno 2004, 453).

Como se puede apreciar, en algunos pasajes Adorno coincide con el juicio de Caparrós, pero por otro lado deja abierta la puerta a la intromisión de la disciplina estética en la ardua tarea de la creación artística. Queda la sensación de que la afirmación que hace Caparrós es un poco injusta, al menos en el apoyo que busca el artista en la estética. La ausencia de categorías estéticas reales es uno de los males que Lukács detecta en el mundo de la creación artística. Para Adorno estos principios siguen gozando de total vigencia al menos en las élites creadoras: «Mientras que en la filosofía la estética quedó fuera de moda, los artistas más avanzados notan con tanta más fuerza que es necesaria» (Adorno 2004, 454).

Podríamos aventurar que el conflicto artístico en torno a la teoría del reflejo y su relación con el mundo real es la mayor preocupación que embarga a Lukács. Pero también podríamos tratar de hacer un tímido acercamiento a estas nociones para lograr claridad en torno a las mismas. ¿Lo real tiene prioridad cuando se está hablando sobre la realidad? El propio Lukács pide disimuladamente disculpas al decir: «si se me permite esta afirmación: Existe, pues, una prioridad de la realidad por parte de lo real» (Lukács 1971, 20). Evidentemente que cuando se está hablando del mundo lo único que se pide es que como mínimo se permita que la categoría de lo real tenga una cierta autoridad cuando se está refiriendo a lo real «el reflejo estético tiende a una fidelidad radical a la realidad» (Lukács 1967, IV, 293). Al fin y al cabo, cuando el hombre interactúa con la realidad lo hace casi siempre desde el punto de vista materialista, esto es, así más tarde elabore un gran sistema que lo aleje cada vez más de la realidad, eso mismo que Lukács llama: antropomorfización – la religión, por poner un ejemplo – siempre se enfrentará a ella como a esa extraña y destructiva fuerza hostil que puede acabar con él. Es más, la relación con la realidad existente fuera de la consciencia, sino fuera una relación entre realidades, resultaría sumamente peligrosa para el desarrollo de la vida.

Todo análisis serio y algo libre de prejuicios tiene que mostrar que el hombre de la vida cotidiana reacciona siempre a los objetos de su entorno de un modo espontáneamente materialista, independientemente de cómo se interpreten luego esas reacciones del sujeto de la práctica (Lukács 1966, I, 46).

No podemos, ni olvidar ni negar, el hecho evidente de que la realidad, querámoslo o no, tiene la supremacía en lo concerniente a la definición que hacemos sobre ella misma. Eso que Blumenberg llamaba: «el absolutismo de la realidad», no tiene nada que ver con el absoluto hegeliano, en este caso el absoluto de lo real es un absoluto real, no podemos escapar de él. Recordemos nuevamente que Lenin escribió la obra antes citada: *Materialismo y empiriocriticismo*, como un rechazo a las concepciones positivistas de los machistas que querían negar la realidad inalienable de la realidad reduciéndola a un simple complejo de fenómenos que eran percibidos por nuestros sentidos y, también recordemos, que todo este debate se estaba generando en medio del torbellino y crisis en el mundo del conocimiento en el que el joven Lukács andaba inmerso. Un motivo más de importancia a la hora de valorar los hechos sociales que rodeaban a nuestro autor en momentos de tan grandes cambios.

«El alma real quiere consumir el valor último de la personalidad en la vida real» (Lukács 2013, 263). Así el término utilizado contenga una alta dosis de vitalismo nos permite ver, de todas formas, que incluso ese mundo confuso e inseguro está también subordinado a la supremacía de lo real. Por otro lado, y enlazando con el tema de la tragedia – desarrollado en un capítulo aparte – vemos la predilección que mostraba Lukács por el desarrollo de la tragedia, la cual, a través del drama, es colocada a la altura de ser la constructora de la misma estructura del sujeto en su totalidad, o sea, hombres reales. «Solo el drama da forma a hombres reales» (Lukács 2013, 246). La confusión alrededor de este tema surge de supuestos que no pueden ser aceptados bajo ningún concepto. Esto es como si dijéramos: vamos a hablar sobre la realidad, pero dejemos de lado y obviemos a la realidad misma, y dediquémonos a hablar sobre la realidad desde otros presupuestos más alejados de lo que es en sí la realidad.

Algunos sistemas filosóficos realizan aportes que van en contra de las exposiciones de Lukács, este es uno de los motivos que generaron el surgimiento de una obra como el *Asalto a la razón*, obra vilipendiada por algunos y, a su vez, alabada y defendida por otros.

Lukács, desde *Historia y consciencia de clase*, ya en 1922, entró en la “afirmación de una dialéctica concreta e histórica”, con lo que se alejó decididamente del *logicismo hegeliano*, y ya aquí y en sus trabajos ulteriores aplicará el método dialéctico de Marx en el análisis

de las formaciones superestructurales (*Asalto a la razón*); decimos esto, con el fin de rechazar palmariamente todas objeciones, las de Axelos en especial, afirmando que esa metodología es propiamente de la Marx, y no, como ineptamente se ha pretendido, la de un Diamat de cuño jdanoviano (ctd en Lukács 2017, 16).

Estos destacados sistemas filosóficos, que hacen gala de ser auténticos y novedosos, lo que hacen en el fondo es justamente esa huida hacia la nada, hacia atrás, en algunos casos llega uno a pensar que huyen hacia ninguna parte. Lo dan a entender al proponer que hay que retroceder hasta antes de que se hubieran establecido las categorías con las que solemos movernos por el mundo:

Como destino que destina la verdad, el ser permanece oculto. Pero el destino del mundo se anuncia en la poesía sin haberse revelado todavía como historia del ser. Por eso, el pensar histórico universal de Hölderlin, que llega a la palabra en el poema “Andenken”, es más esencialmente inicial y, por ende, está más preñado de futuro que el mero cosmopolitismo de Goethe (Heidegger 2000, 11).

Lo importante de esta cita está en el hecho de que ese lenguaje auténtico lo hablaban era los poetas presocráticos - Anaximandro, Parménides, Heráclito por un lado y el romántico Hölderlin por el otro - actitud invertida por la noción de verdad implantada por Platón, pensamiento que según Heidegger «ha marcado el destino de la metafísica occidental» (ctd en 2010, 525-526). De ahí que los sistemas antes citados suelen partir de la sospechosa premisa de que lo que hasta ahora sabemos de la realidad es mentira y que tenemos que suspender todo lo que consideramos por real porque tiene que ser llevado a juicio y revalorizado. El movimiento romántico será el estandarte en esta nueva búsqueda retrógrada. En la última obra traducida de Lukács: *Falsa y auténtica Ontología de Hegel*, el segundo capítulo de su Ontología, aun no traducida completamente al español, éste mantiene los mismos presupuestos que lo embargaban en su juventud: «Lo irracional, que ocupa su lugar en el romanticismo, rechaza lo contradictorio en la situación del mundo presente, y busca un camino de regreso al pasado como dominio de una presunta armonía aún no contradictoria» (Lukács 2017, 45-46).

Solo ver algunos de ellos pone en evidencia que ese es el centro de sus sistemas. Pensemos por ejemplo en la filosofía de Nietzsche «la transvaloración de todos los valores». Foucault, para el que «la tarea de la filosofía implica dos cosas: primero, poner entre paréntesis todas las viejas fórmulas y, segundo, poner entre paréntesis todas las explicaciones psicológicas del cambio» (Reale 2010, 830-833). Heidegger y la «destrucción de la metafísica tradicional» según la cual se había olvidado del ser y se había dedicado solo a hablar de los entes, olvidando que no somos seres eternos sino temporales. Me pregunto si el marxismo se habría metido en estos enredos o si por el contrario ve al hombre como lo que es, esto es, como un ser que está sometido a los cambios, que vaya paradoja, él mismo produce. O más recientemente Deleuze, el cual en el fondo lo que está es planteando el marxismo, pero de una manera más edulcorada, o sea, cambiándole de nombre a los principios marxistas. Si ya Marx, basado en Feuerbach, había dicho la famosa frase de que el mundo no había que interpretarlo sino transformarlo, Deleuze - sin quitarle el mérito que evidentemente tiene toda su obra, solo por poner un ejemplo: su lograda noción de devenir - dulcifica la fórmula y la convierte en: el mundo no hay que interpretarlo sino experimentarlo. No olvidemos que el Lukács de la *Teoría de la novela* – esto queda de manifiesto en el prólogo escrito en el año 1962 - imprime a estas consideraciones un rasgo aún más radical: «*La Teoría de la novela* no es conservadora, sino destructora» (Lukács 1999, 42).

Ahora bien, también existen escritores, que no perteneciendo a la corriente defendida por Lukács no han mostrado una oposición tan férrea al surgimiento de las expresiones socialistas. De ahí que no siempre tenga que existir una estrecha relación entre las creaciones artísticas y las inclinaciones políticas o filosóficas de sus autores: «Nunca se ha dicho que un escritor de talento tenga necesariamente que ser un revolucionario proletario» (Trotsky 1971, 164). Como ejemplo solo basta con fijarnos en los artistas que más admiraban Marx y Engels, entre los que no había ninguno que aún, escribiendo obras con un gran contenido social, fueran de lo que comúnmente se llama hombres de izquierda. Leámoslo del propio Lukács: «No pocos grandes realistas de la historia literaria, y precisamente los autores favoritos de Marx y Engels, son prueba concluyente de lo contrario. Ni Shakespeare ni Goethe, ni Walter Scott ni Balzac han sido políticamente hombres de izquierda» (Lukács 1966, 255). A este respecto son igualmente importantes los aportes que hace Domínguez Caparrós relacionados con las preferencias literarias de importantes teóricos políticos de la historia:

Lo mismo que Engels defendía el valor literario de Balzac, a pesar de su ideología conservadora, Lenin defiende la obra de Tolstoi, a pesar de su ideología retardataria y mística. Y esto en nombre del realismo. “*Tolstoi es grande como intérprete de las ideas y de los estados de ánimo de millones de campesinos rusos en vísperas de la revolución burguesa en Rusia*” (Domínguez 2010, 94).

Lo que hacía la obra de Tolstoi retardataria y mística lo deja claramente explicado Trotski: «No es necesario decir aquí que Tolstoi no fue nunca un defensor de la servidumbre . . . Lo que es seguro es que Tolstoi sentía un profundo odio por las nuevas condiciones que estaban a punto de reemplazar a las antiguas» (Trotski 1971, 23). Como queda puesto de manifiesto por ambos autores, no es necesario que la obra en su totalidad tenga que estar nutrida por los elementos sociales que son las que les dan origen, no siempre los autores están en condiciones de realizar dicha tarea, los motivos son múltiples; lo más importante es que cuando lo hagan estén realizando a su vez una labor no solo educativa sino también cognitiva, como es el caso por ejemplo de *Los Campos Roturados* y *El Don Apacible* de Shólojov o *La Madre* de Gorki, obras que reflejan fielmente la problemática social que se estaba gestando en el interior de la sociedad que no solo les dieron origen sino que además las hicieron nacer y, lo más importante, sociedad que ayudaron a transformar, llegando así a cumplir la gran misión para la que es creada una obra de arte. Si no se cumple esta premisa en la creación artística entonces nos veríamos obligados a seguir a Adorno cuando manifiesta que:

El arte se convierte entonces en un mero exponente de la sociedad, no en el fermento de su cambio, y así aprueba esa evolución precisamente de la consciencia burguesa que rebaja toda creación espiritual a mera función, a algo que existe sólo para otro, en suma, a un artículo de consumo (Adorno 2003, 31).

Como punto final de las consideraciones acerca de las influencias recibidas por Lukács, y luego vertidas en la teoría del reflejo, veremos unas implicaciones un poco problemáticas. En primer lugar, nos encontramos con unas apreciaciones de Manuel

Sacristán, traductor de casi toda la obra de Lukács y, por lo tanto, gran conocedor de la misma, quien nos indica uno de los mayores problemas de la *Estética* lukácsiana: crear de la nada, sentado en el sillón cartesiano, a la manera de los grandes científicos: Newton, Einstein o Higgs, toda una teoría del reflejo.

Pero el tendencial conservadurismo de la actitud ha tenido también malas consecuencias, la más grave de las cuales no es, probablemente, la estrechez de su juicio estético (aunque no de su teoría estética), ni siquiera el largo "dormir entre los asesinos" (según el verso de Brecht), compensado, o más que compensado, por el coraje de otras decisiones. Lo peor fue, probablemente, la tendencia filosófica tradicionalista a especular, que le convierte a veces, como suele ocurrirles a los grandes especuladores, en productor de seudociencia. El sorprendente descubrimiento en la *Estética*, sin más que papel y pluma (como Einstein ...), de un nuevo sistema cerebral de señalización puede ser ejemplo de ello. (Sacristán, web)¹¹.

Podemos ver que Lukács, aun ya en los albores de la vejez, permanece todavía bajo la férrea mirada de Hegel. «Al considerar . . . [Hegel] que lo racional es lo real y lo real es lo racional, llegó a la conclusión de que basta con estudiar el funcionamiento de nuestra propia mente para descubrir todo lo que ocurre fuera de ella» (Merchán ctd en Kierkegaard 2014, XXVIII). Aunque también es verdad que esta es una antigua tradición, que da inicio con la filosofía eidética de Platón, continúa con el *cogito* cartesiano, pasa al tronco común del yo puro kantiano y recibe su mayor manifestación con lo racional es real hegeliano, parece cierto también que en algunas ocasiones Lukács le da una cierta continuidad.

Sistema de señalización basado, desde luego, en el creado por Ivan Pávlov, pero carente de la gran experimentación que éste llevó a cabo. Y lo más sorprendente y paradójico, tomando de Pávlov los elementos más especulativos y dejando por fuera - vaya sorpresa - los que hacen referencia directa a la exploración científica. Volviendo nuevamente a la vieja fórmula de pretender ajustar las teorías a los planteamientos propios. La sorpresa proviene del mismo Lukács, quien en la *Teoría de la novela* (1915-1916) ya hacía estas reflexiones acerca de la especulación de la esfera psicológica. «Todo

¹¹ http://elpais.com/diario/1985/04/13/cultura/482191203_850215.html (27/11/2016).

concepto psicológico presupone un determinado estadio de los lugares trascendentales y no funciona sino dentro de su ámbito» (Lukács 1999, 51). Estas reflexiones de Lukács, alrededor de la especulación en terreno psicológico, la podemos ver con claridad cuando afirma que se siente más cómodo en el momento en el que realiza acercamientos a los llamados miércoles de Pávlov que a las mismas teorías científicas de éste. Sin desde luego quitarle peso a los elementos experimentales de la reflexología pavloviana que Lukács también toma en consideración para muchas de sus reflexiones estéticas.

Para terminar esta consideración introductoria que en lo que sigue tomamos como base principal del discurso las conversaciones semanales del gran científico, los llamados «miércoles de Pávlov». Es claro que todo lo que aduzcamos se encontrará también en las obras . . . Pero como las teorías fisiológicas mismas no son nuestro asunto, sino que lo es la aplicación de ellas a un campo nuevo, nos ha parecido que los coloquios ofrecían un material más adecuado literalmente. Pues en ellos Pávlov se orienta muy enérgicamente a la ampliación y la aplicación de su doctrina, a su vinculación con cuestiones generales de naturaleza metodológica y hasta de concepción del mundo, como no podía hacerlo en sus obras, rigurosamente concentradas en torno a los problemas fisiológicos mismo (Lukács 1966, 9).

O sea que Lukács se inclina mejor por especular sobre las especulaciones del propio Pávlov, esto es, deja por fuera los verdaderos resultados de la experimentación científica y adelanta lo que serán sus propias argumentaciones sobre la postulación de un nuevo sistema de señalización, el que él llama: sistema de señalización 1'. El cual, además, pasará a formar parte de ese término medio, esto es, su nuevo sistema de señalización ocupará de ahora en adelante el *tertium datur* entre los reflejos incondicionados – primer sistema de señalización – y los reflejos condicionados – segundo sistema de señalización – esto es, el lenguaje.

Todas estas consideraciones son las que han llevado a Sacristán a afirmar que, quizás llevado por la corriente especulativa de la época, Lukács fue un productor de pseudociencia como cualquier otro. Debido a la importancia de lo expuesto por Sacristán trataremos de ponerla en concordancia con los últimos trabajos más destacados al respecto: *Reflejos condicionados: El legado de Pávlov* (Fílmico). En esta obra se ponen

en escena los nuevos aspectos científicos descubiertos en torno a la teoría del reflejo, los cuales no llegó a conocer Lukács y ante los que adoptó la difícil situación de la esquematización mental, alejada de cualquier tipo de inferencia científica o investigativa. Esta obra nos permite:

Conocer los procedimientos experimentales de la Supresión Condicionada y el Automoldeamiento. Utilizando estas técnicas de investigación se explican dos fenómenos básicos del Condicionamiento Clásico: efecto de Contingencia y Bloqueo. Se analizan desde una perspectiva histórica algunos de los enfoques teóricos más representativos: la teoría de la Contigüidad de Pávlov, la teoría de la Contingencia de Rescorla, y la teoría de la Sorpresa de Kamin, y se comparan sus predicciones en relación a los dos fenómenos mencionados. El objetivo principal . . . es enseñar . . . cómo se investiga en el laboratorio de aprendizaje animal, enfatizando la importancia del control experimental . . . [no llevado a cabo, paradójicamente, por Lukács], y la forma adecuada de realizar inferencias sobre validez de una teoría a partir de los datos empíricos (Balmaseda 2008, Fílmico).

Robert Rescorla cuestiona, a finales de los años sesenta, la interpretación pavloviana del comportamiento como proceso reflejo. Los experimentos llevados a cabo, esta vez con ratas, pasaron a enriquecer el sistema de los reflejos.

Lo que aprenden los individuos durante el condicionamiento es la relación que se establece entre el estímulo incondicionado y el estímulo condicionado, esta relación se conoce con el nombre de contingencia, y se define como la diferencia entre la probabilidad de que el estímulo incondicionado se presente asociado al estímulo condicionado, menos la probabilidad de que el estímulo incondicionado se presente en ausencia del estímulo condicionado (Balmaseda).

Lo que en definitiva descubrió Rescorla es que en el método pavloviano el nivel de condicionamiento iba cada vez en descenso, no se mantiene en el tiempo. Rescorla llevó a cabo gran número de pruebas previas a la experimentación, hasta lograr que los sujetos objeto del experimento, las ratas, llegaran a «una tasa de respuesta operante alta y estable». Rescorla exploró en el comportamiento cotidiano de los individuos, algo que le

hubiera gustado mucho a Lukács, y llegó a algunas conclusiones relacionadas con nuestras actividades en la toma de decisiones en la interacción con nuestro entorno natural, a través del concepto de contingencia, aunque no en las implicaciones derivadas de nuestro comportamiento estético. «El valor de señal de un estímulo en relación a otro es el resultado de comparar la probabilidad con que el primero permite anticipar el segundo con la probabilidad del que el segundo sea señalado por otros estímulos». El campo de experimentación es bastante complejo, los estímulos, tanto condicionados como incondicionados, y vinculados al nuevo concepto de contingencia de Rescorla, fueron a su vez puestos en duda por Kamin, realizando de esta manera un proceso dialéctico de mejoramiento de los procedimientos experimentales relacionados con la teoría del reflejo. Esta vez se trata de llevar a cabo la experimentación, no con relaciones de condicionamiento simples, sino compuestas. «El descubrimiento empírico de Kamin, el fenómeno conocido como bloqueo, produjo un enorme impacto sobre la comunidad científica . . . el fenómeno del bloqueo planteaba un nuevo reto al principio de contigüidad temporal». Kamin asumió que para que se produjera el aprendizaje era necesario que el estímulo incondicionado sorprendiera a los sujetos. Llevado por el entusiasmo y buenos resultados de sus experimentos Kamin llevó a cabo gran número de los mismos. Tanto Rescorla como Kamin demostraron que el campo abierto por Pávlov, reconociendo la importancia del mismo, se había quedado bastante corto, logrando grandes desarrollos en lo concerniente a la reflexología.

Unas segundas consideraciones relacionadas con la complejidad y dificultad del tema derivan de lo problemático que se convirtió este asunto para Lukács. La teoría del reflejo funciona bastante bien cuando el artista tiene que refigurar una realidad exterior e independiente de su consciencia, esto es, una realidad social objetiva. La dificultad se instala en el momento en el que se tienen que llevar a representación los reflejos subjetivos, los interiores, «la música como mimesis de las emociones humanas» (Lukács 1967, 50), ahí es en donde surge la dificultad. Dificultad puesta de manifiesto por Sacristán. La música es una de las manifestaciones artísticas más problemáticas en este sentido. Así ella provenga de la interacción del sujeto con el mundo exterior a través del trabajo – ya se ha hablado del ritmo – también es cierto que estas consideraciones están ubicadas en la génesis de la misma. Otra cosa ocurre cuando se trata de hacer valoraciones sobre las reproducciones musicales de la actualidad. En el momento en el que Lukács emprende las especulaciones en torno al doble reflejo de la realidad, esto es, la música

«la mimesis dúplice de la música como reflejos de reflejos» (Lukács 1967, 74), reconoce además que es un campo en el que no tiene mucha experiencia, un campo que conoce más bien poco, «el autor . . . [el propio Lukács] tiene plena consciencia de su falta de competencia especialista en esta cuestión . . . [la de la música]» (Lukács 1967, tomo IV, 51). O para ser aún más exactos:

El autor . . . [Lukács] se considera obligado a declarar abiertamente, en el instante de comenzar estas consideraciones, que es un completo lego en el terreno de la psicología, y no se considera con la menor autorización para enunciar opiniones acerca de los problemas internos de esa ciencia. Pese a lo cual . . . [y aquí es en donde él mismo confirma que el terreno en el que se propone entrar es totalmente desconocido para él] este capítulo . . . [El sistema de señalización 1'. Con el que comienza el tercer tomo de la *Estética*] presenta la propuesta de insertar entre los reflejos condicionados . . . y el lenguaje . . . un tercer sistema de señalización (Lukács 1967, tomo I, 8).

Debemos además mostrar la gran similitud que esto guarda con otra polémica generada en torno a esta misma problemática. Si anteriormente estábamos haciendo referencia a la relación que se estableció entre Lukács, Pávlov, la teoría del reflejo, la refiguración realista de la realidad y la música, entendiendo esta como reflejo de un reflejo, ahora la problemática salpica también a otra serie de autores directamente vinculados, no solo con la *Estética* de Lukács, sino también entre sí mismos. Me refiero a la confrontación que se dio entre Thomas Mann, Arnold Schönberg y Adorno, el transfondo es exactamente el mismo. Se trata de las dificultades con las que se encontró Thomas Mann en la elaboración de su novela el *Doktor Faustus*. Éste, al igual que Lukács, pretendió escribir – en forma novelada desde luego – acerca de un tema sobre el que no tenía ningún tipo de conocimiento, - ambos encallaron sobre los conocimientos musicales, la refiguración del mundo interior y sobre los mecanismos que la ponen en marcha -. Mann, por el poco conocimiento en asuntos musicales, se vio llevado de la necesidad de acudir a Adorno – igual que Lukács - en busca de apoyo y asesoramiento para la elaboración del personaje principal: Adrian Leverkühn (Gödde 2006, 44-45). Esto le costó a Thomas Mann tener que ser calificado de lego: «. . . aquello que un lego – el escritor . . . [Mann] necesitaba para hacerle creer a otro lego – el lector – que él entendía

de qué se trataba» (Gödde 2006, 45). Estas afirmaciones de Schönberg, derivadas de las pretensiones de Mann, fueron las culpables de que estos grandes personajes de la cultura universal se distanciaran. Ojalá las aseveraciones de Lukács en torno a estos complicados senderos no nos lleven a nosotros – simples legos – por el camino de la confusión.

La tragedia

La más profunda sentencia que pronuncia la tragedia es, pues, una inscripción en su puerta. Una inscripción que con el mismo rigor despiadado con que la del dantesco portal del Infierno encierra para siempre a todos los que entran, niega para toda la eternidad a los demasiado débiles y bajos para su reino (Lukács 2013, 268).

En 1908, la realidad esencial de la muerte suprime para Lukács toda posibilidad de acción significativa; en 1923 la posibilidad de la acción relega, inversamente, a segundo plano el problema de la muerte (Goldmann 1975, 58-59).

La figura que sirvió como modelo a seguir en la composición dramática fue Aristóteles, ese es el motivo por el que se trae a colación lo que dejó escrito el estagirita sobre lo que debe ser una composición dramática:

Pues bien, dado que la composición de la tragedia más hermosa no debe ser simple, sino compleja, y ésta ha de imitar las acciones que inspiren temor o compasión (pues esto es lo propio de una imitación de tal naturaleza), en primer lugar, lo que está claro es que ni los hombres buenos deben aparecer pasando de la dicha al infortunio (pues esto no inspira ni temor ni compasión, sino repulsa), ni los malos, del infortunio a la dicha (pues esto es lo menos trágico de todo, ya que no tiene nada de lo requerido, pues no es ni humano, ni compasivo ni terrible); ni tampoco debe ser sumamente malo caer de la dicha en la desdicha, porque tal trama podría despertar sentimientos humanitarios, pero no compasión ni temor, ya que, por una parte, uno se fija en aquel que sin merecerlo es desafortunado; y por otra, en el que es semejante a nosotros. Compasión se tiene del que no merece su infortunio, y temor, del semejante, de modo que lo que ocurra no inspirará ni compasión ni temor. Queda, pues, el personaje intermedio entre los mencionados. Y es aquel que no destaca ni por su virtud ni por su justicia, y tampoco cae en el infortunio por su malicia o maldad, sino por algún fallo; siendo de aquellos que gozan de gran reputación y felicidad, como Edipo y Tiestes y hombres ilustres de tal alcurnia (*Poética* 1452b-1453a.).

La importancia de este fragmento de la *Poética* de Aristóteles se hace evidente. Además, traerlo al presente nos ayuda a comprender el motivo por el que gran parte de los autores trágicos se basaron en las premisas dictadas por Aristóteles. Así haya sido para hacer de su obra una reinterpretación. «Lessing, Shakespeare (Sófocles y Diderot) era la consumación práctica de la teoría dramática aristotélica reinterpretada, o sea, de la tragedia burguesa» (Lukács 1966, 509). Aristóteles deja claro desde el principio el camino por el que van a transitar casi todas las formas de creación dramáticas: «es necesario que un argumento bien articulado sea simple antes que doble... Y no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino por el contrario, de la dicha a la desdicha» (*Poética* 1453a.). El protagonista debe ser un personaje admirable pero imperfecto, con un público capacitado para comprender y simpatizar con él. Guardando gran similitud con el personaje típico que defiende Lukács en la *Estética*.

La tragedia griega ha jugado un papel determinante en el desarrollo del pensamiento occidental. No solo ha sido el modelo que seguir en lo que respecta a las diferentes posiciones que ha adoptado el hombre ante la realidad, también podemos ver que el mismo Marx acudía con bastante asiduidad en busca de nociones en las que apoyar sus concepciones teóricas.

No creo que sea pura casualidad que Marx relejera las tragedias griegas casa año . . . esto no era simple amor a la literatura. Estoy convencido de que aprendió mucho de esas obras. Aprendió a comprender los conflictos en la historia y los períodos de transición no solamente como la suma total de las jugadas de ajedrez individuales, sino a ver la forma en la que estaban conectadas, es decir, a verlas en su propio contexto (Lukács 2004, 118-119).

Antes de desarrollar el tema de la tragedia, lo mejor es ver en detalle las diferentes concepciones que hay sobre la misma. Una vez realizada esta primera aproximación daremos paso a la exposición que hace Lukács. A su vez el apartado de la tragedia dedicado a Lukács será abordado desde diferentes puntos de vista, los cuales serán detallados en su respectivo momento. Por ahora valga solo con enunciar sus diferentes apartados: El primero, y quizás más importante, trata sobre la distinción que establece Lukács entre el mundo clásico griego y el declive de la burguesía a finales del siglo XIX y principios del XX. Para ello haremos un breve recorrido histórico por los diferentes

estadios que ha atravesado la forma novela, esto es, desde su nacimiento - mundo prehelénico -, muerte - la decadencia burguesa - y resurrección - realismo socialista -. El segundo está dedicado a la novela, en donde se ponen en escena la refiguración del sentido o no sentido de la vida, sería el paso de una vida carente de significado a principios del siglo XX, al significado que creyó encontrar él en el nuevo estandarte de la Revolución Rusa. «La muerte es el límite de la mala infinitud y la única posibilidad de emerger de la situación caótica» (López 1978, 33). Este es el ambiente en el que Lukács se ve inmerso. El tercer apartado consiste en ver la relación que existe entre la tragedia como foco primario de la ética y la estética; por último, haremos una aproximación a un mundo esquivo y confuso y que, además, es uno de los puntos principales de donde surge gran parte de los fenómenos de lo trágico: se trata de la influencia que han ejercido los dioses en el drama y la posterior suplantación que han hecho, de ese espíritu, los diferentes sistemas filosóficos contemporáneos afines al sistema trascendental. Tema al que Lukács dedica muchas de sus reflexiones filosóficas y de las que gran cantidad de intelectuales de la época se nutren.

Diversas aproximaciones a la concepción de la tragedia

La grandeza quiere la perfección, tiene que quererla, y la perfección es la tragedia, el final, el último eco de todos los sonidos (Lukács 2013, 258).

Las diferentes nociones sobre la tragedia que vamos a ver son con la única intención de lograr un poco de claridad antes de dar desarrollo a la misma por Lukács, el cual, como muy bien se puede ver por la cita, tiene suficientes argumentos para describirla. Las nociones que hay sobre la tragedia son variadas y múltiples, aunque suelen estar unidas todas por un hilo conductor: aquel que dice que la tragedia es una lucha entre la libertad de la que al parecer goza el individuo y la fuerza que se le opone desde esferas ajenas a lo humano.

La tragedia no es otra cosa que el despliegue máximo de las fuerzas de un hombre en lucha contra el destino, con el mundo que está fuera de él, sobre un problema central de la vida. El drama encuentra, pues, en la tragedia su culminación. Un drama perfecto no puede ser sino tragedia (López 1975, 412)¹².

Dicho hilo conductor en algunos casos muestra desviaciones de ese camino principal en el que supuestamente transitan todas sus interpretaciones. Debido a la ambivalencia de las diferentes posturas se hace necesario describir las diversas posiciones que existen sobre la tragedia. Para ello se acudirá a las concepciones que hay en los referentes diccionarios filosóficos, a las aportadas por los mismos protagonistas de la tesis, esto es: Hegel, Shakespeare, Marx, Engels, Lukács, Ibsen, Strindberg etc. Desde luego que se incluirán más puntos de vista sobre la tragedia y el drama, que se irán reseñando dependiendo de la importancia de los mismos.

«El carácter de lo trágico solo surge cuando el destino (lo no elegible por el hombre) siente la resistencia de la libertad y rebota sobre la fortaleza del héroe, aunque termine por aplastarlo» (Sánchez 1996, 461). Como se puede apreciar, la tragedia es una lucha entre dos cosas: por un lado, tenemos el destino al que supuestamente todos estamos abocados; y por el otro, el anhelo de libertad al que nos enfrentamos en nuestro afán por huir de ese destino impuesto. Sin esta dialéctica de destino y libertad no existiría la tragedia. Lukács lo entiende de esta manera: «Los héroes que mueren en la tragedia... están muertos mucho antes de morir» (Lukács 2013, 251). Esta forma de refiguración trágica tiene sus máximos exponentes en las representaciones clásicas griegas de la tragedia. No hace falta enumerarlas ni realizar comentarios detallados de cada una de ellas. Baste con decir que solo con las de Sófocles, Eurípides y Esquilo tendríamos suficiente. La predeterminación de la que habla Lukács nos pone ante este escenario: «Aquiles es quien siempre ya ha tenido que escoger y siempre ya ha escogido morir pronto» (Míguez 2016). Podemos ver además que el héroe trágico prefiere una vida corta pero llena de significado a una breve, pero carente del mismo.

¹² López, José. Lukács y el drama moderno. *Teorema*: Revista Internacional de filosofía. Vol. 5, N.º. 3-4, págs. 407-426. 1975.

Si hacemos un desplazamiento desde el mundo heleno hasta nuestro presente podríamos decir que la tragedia ha tomado otro aspecto, mucho más llamativo para nosotros. Ahora se trata más que de una predeterminación trascendental, de una imposición alienante desde el propio sistema económico-social. En esto cifra Jacobo Muñoz el destino trágico de la cultura moderna.

del destino trágico de la cultura, inseparable del creciente proceso de autonominación, en el mundo moderno, de las objetivaciones culturales, que se escinden con fuerza cada vez mayor del hombre, dando lugar y consistencia a una esfera de objetos que, sometiendo toda subjetividad a un ciego dominio, cancela a la vez todo “valor individual” (2002, 59).

La falta de sentido de la vida con la que se encontró Lukács a principios del siglo, y que lo llevó a explorar todos los caminos que le ofrecía la propia realidad de su tiempo, adquiere ahora un nuevo aspecto. Pero esa mala sensación irá cambiando para Lukács con el transcurso del tiempo, esa evolución se irá detallando a medida que avance la tesis, es más, en uno de los objetivos de la misma. En este sentido valga decir por adelantado que será con la ayuda de la dialéctica materialista, la cual, utilizada como herramienta contribuirá de una manera notable a descorrer los velos que oscurecen el horizonte, permitiendo ver con una nueva luz que la oscuridad de la tragedia es en parte la incapacidad humana para enfrentar la realidad.

¿Será que la tragedia no es solo que estemos sometidos a las ciegas fuerzas del destino - yo diría mejor a las de la naturaleza - ante las cuales no podemos escapar?, o ¿será que no es que no queremos escapar, sino que no sabemos cómo hacerlo? Esto es, lo trágico sería estar prisionero sin salida posible. Si para Hegel lo trágico es la lucha a ciegas que se establece entre las diferentes potencias éticas, la *Fenomenología*, para Lukács:

. . . hay un orden oculto en ese mundo, una composición en la confusa interpretación de sus líneas. Lo que ocurre es que es el orden indefinible de un tapiz o de una danza: parece imposible interpretar su sentido, y aún más imposible renunciar a una interpretación (Lukács 2013, 261).

Esto es, no solo es que estemos prisioneros en un mundo oculto a nuestra mirada, sino también, que vemos imposible interpretarlo, así no seamos a la vez capaces de renunciar a dicha interpretación, tragedia, tragedia y más tragedia. Desde luego resulta más trágico para los que ven el mundo como el mejor de los mundos posibles, para recordar a Leibniz. Así, al parecer, la mejor opción es aceptar las cosas tal cual son y no tratar de modificarlas, optar por el inmovilismo, quedarnos quietos en medio de esos espacios entre los que estamos ubicados, vendría a ser: tener detrás algo que se escapa a nuestro control y delante otro tanto de lo mismo. Esto recuerda aquellas palabras dichas sobre la filosofía de Heidegger en el documental “*La aventura del pensamiento*” dirigido por Fernando Savater, en donde se dice a este respecto: «nuestra vida es un entre, y los extremos: la nada del antes y la nada del después, no nos pertenecen»¹³. Tenemos una nada detrás, de la cual provenimos y a la que no le pedimos que nos trajera, y delante tenemos la nada a la cual iremos querámoslo o no, no tenemos elección. «Lo que la tragedia muestra, entonces, es al hombre como un trayecto entre un detrás y un delante igualmente sustraídos a su elección, junto a su inserción en una circunstancia que no le permite ver más que una porción del mundo» (Sánchez 1996, 461-462). Esta situación de inestabilidad, en la que se presenta la tragedia, es la misma en la que se mueve el héroe positivo de Lukács. Aspecto también destacado por el gran estudioso de la obra lukácsiana Miguel Vedda: «El joven Lukács había definido a los héroes novelísticos como seres que buscan, para los cuales ni la meta ni el camino están dados de antemano» (ctd en Lukács 2011, 13).

Desde luego que en este sentido se podrían hacer muchos más aportes, baste con mencionar las palabras de Lévi-Strauss en su obra *Los tristes trópicos*, en donde anuncia que cuando el universo comenzó nosotros no estábamos en él y cuando termine tampoco estaremos en él. Lenin lo dice de otra manera más próxima y cercana en la confrontación que sostuvo contra el idealismo de Mach y Avenarius: «Las ciencias naturales afirman positivamente que la tierra existió en un estado tal que ni el hombre ni ningún otro ser viviente la habitaban ni podían habitarla. La materia orgánica es un fenómeno posterior, fruto de un desarrollo muy prolongado» (Lenin 1975, 81-82). Aunque resulte extraño estar hablando a estas alturas de estos temas, en el ámbito de mi trabajo resulta necesario

¹³ (https://www.Youtube.com/watch?v=WvY_OPKsNvU)

debido al auge de posiciones filosóficas encaminadas a defender el sinsentido que al parecer para ellas tiene el mundo. Es tan poderosa una hipótesis filosófica que defiende este tipo de ideas que con solo mirar la conclusión a la que llegó Heidegger resulta algo inquietante. De ahí nace ese temeroso argumento que afirma que nosotros somos unos seres para la muerte, cuya sola pronunciación provoca un poco de espanto, por no decir, mucho. Sin olvidar claro está, que ésta es la principal doctrina del existencialismo; no olvidemos las proféticas palabras de Sartre: «hemos sido arrojados a la nada». Es en este ambiente de desesperación en el que Lukács lucha por encontrar una salida al sinsentido de la vida. Más adelante se detallará que éste es el significado que está oculto detrás de dos de sus más representativas obras: *El alma y las formas e Historia y consciencia de clase*. Lo importante en este caso es hacer evidente que Lukács se inclina temporalmente por estas dos nociones dependiendo del pensamiento filosófico que lo orientaba por aquel entonces. En el primer caso está siendo influido por la escuela neokantiana y en el segundo ya por el marxismo. Esto es lo que marca la gran diferencia en cuanto a los aportes que hace Lukács y que esta tesis pretende aclarar.

Otro aspecto trágico de la humanidad es el dejarse guiar por premisas irracionalistas y pesimistas que brindan la angustia como única alternativa posible de vida; Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard y desde luego Strindberg son algunos de los personajes más destacados en este caso. Con el consiguiente peligro de que sus posturas se conviertan en concepción del mundo y contaminen la producción artística de épocas enteras – recordar la influencia de Schopenhauer sobre Nietzsche y de este sobre Wagner -. Lukács, por su parte, carga contra estas concepciones presentes en el Ibsen tardío. Llegando a ser uno más de los motivos del distanciamiento posterior entre los dos. La mayor importancia en resaltar estas nociones es que la decadencia burguesa vincula la tragedia con el pesimismo para crear su concepción del mundo.

Lo dicho puede aplicarse aún más directamente a esa herencia de la estética de la decadencia burguesa que es la supuesta vinculación de la tragedia con el pesimismo como concepción del mundo. Las filosofías de Schopenhauer y Nietzsche han formulado esa supuesta vinculación, y Wagner y Hebbel después de 1848, así como en la práctica dramática del Ibsen tardío, dieron mucho relieve a esa idea (Lukács 1966, 227).

Esta vinculación tardía del pensamiento y la obra de Ibsen con el pesimismo fue uno de los motivos del distanciamiento de Lukács con esta gran influencia juvenil. Éste destaca que el peligro de estas nociones es que luego se conviertan en concepciones del mundo, con las consecuencias negativas que todos conocemos. Estos serían algunos aportes más encaminados a esclarecer el tema.

Un efecto empobrecedor y deformador como factor dominante, y que además es utilizado de forma coercitiva sobre la imagen literaria del hombre y del mundo. La angustia se convierte en factor excluyente, eliminando del entorno todo lo que le pueda dar sentido y forma a la fisonomía social . . . [Es en este sentido que se trae a Strindberg a escena, del que Lukács dice] ya existía en estado latente en el naturalismo, y culminó en el Strindberg de la última época (Lukács 1984, 95).

Si aceptamos el hecho de que es la realidad social la que determina la consciencia entonces nos encontramos ante el panorama de que a los creadores no les queda otra salida que adoptar dichos principios decadentes como modelo a refigurar. «Una obra de arte no puede liberarse completamente de la cultura de su tiempo» (Hegel 2007, 216). El problema es que ni siquiera se les puede culpar, ya que, al fin y al cabo, lo que están es reflejando la conciencia que hay en su época sobre la realidad, que como todos muy bien sabemos, no es otra que la de la clase dominante, a la cual lamentablemente muchos grandes pensadores, quizás sin saberlo, han prestado sus servicios. «Como siempre ocurre, las ruedas de la mente giraron con las ruedas del poder» (Kadarkay 1994, 709). Las formas en las que la sociedad en su conjunto se mueve han de ser entendidas como objetivas:

Estas formas son precisamente las que constituyen las *categorías* de la economía burguesa. Son formas mentales aceptadas por la sociedad y por tanto objetivas, en que se expresan las condiciones de producción de *este* régimen social de producción *históricamente dado* que es la producción de mercancías (Marx 1975, 41).

Destacar que así sea la realidad objetiva, ésta a su vez puede estar alienada, esto es, que la consciencia social sobre la realidad puede ser falsa. De esta manera nos enfrentamos con el escenario de un mundo mal interpretado y por lo tanto mal refigurado. Quizás la grandeza de un artista radique en ser consciente del momento histórico en el que está desarrollando su obra y ser capaz de hacer una propuesta razonable para salir de dicha situación. No huir de él sino hacerle frente para poder refigurar la realidad tal cual es. «Lukács . . . comprueba que en verdad el único lugar donde es ciertamente auténtico es el lugar donde más se deja ganar por lo caótico que tanto teme» (Surghi 2016, 58). Queda la gran sospecha que, si nos estamos moviendo en un mundo alienado, que a su vez es objetivo, entonces estamos viviendo siempre dentro de una gran mentira. ¿Cuándo deja de girar la rueda alienante? Si la realidad es una forma aceptada por la sociedad y por lo tanto objetiva ¿Entonces cómo saber cuál es el momento en el que se debe romper o en el que se ha roto el círculo alienante? Más adelante desarrollaré los aspectos revolucionarios de un verdadero artista cuando se enfrenta a la realidad deformada por la sociedad en la que le tocó vivir. Pero de momento vamos a dejar que sea el propio Marx el que nos ilustre. Así lo expone en *La ideología alemana*:

Las ideas de la clase dominante son, en cada época, las ideas dominantes, es decir, la clase que es el poder *material* dominante de la sociedad es, a la vez, su poder *inmaterial* dominante. La clase que dispone de los medios para la producción material dispone con eso, a la vez, de los medios para la producción intelectual (Marx 2010, 98).

Hegel le aporta a Lukács datos para profundizar en la investigación de lo trágico. Aunque Lukács no lo vincula con la ética como lo hace Hegel en *La Filosofía del arte o estética*, sino que ve otro aspecto del problema «La necesidad trágica era para Hegel – sobre todo en la *Fenomenología del Espíritu* – expresión de la evolución revolucionaria y dialéctica de la realidad social» (Lukács 1966, 290). Es así como Hegel descubre que movidas por la misma necesidad chocan fuerzas contrarias en cuya lucha tiene que sucumbir trágicamente la parte que históricamente pertenece a un nivel inferior; esto es lo mismo que decir que la parte destinada a desaparecer es la que representa el nivel inferior del estadio evolutivo del Espíritu Absoluto en su búsqueda de universalidad.

El choque entre la Antígona y el Creón de Sófocles es para Hegel la gran expresión poética de la sociedad de clases ya constituida y de su Estado, los cuales triunfan brutal y necesariamente frente al estadio de la piedad y de la familia. Pero lo viejo que sucumbe trágicamente es siempre para Hegel – aunque sea una deformación idealista – la sociedad precapitalista, trágicamente aniquilada por la sociedad civil. (En la *Fenomenología del Espíritu* sigue al capítulo sobre Antígona la disolución del antiguo mundo griego, el nacimiento del imperio romano, que presenta en Hegel rasgos muy modernos, también su interpretación de Shakespeare en la *Ästhetik* parte de la análoga concepción de un período medieval de los “héroes” y su sustitución por la “sociedad civil”). (Lukács 1966, 290).

La tragedia va adquiriendo un punto central en esta tesis, pero dicho lugar viene precedido por la gran importancia que tiene a la hora de llevar a escena los conflictos sociales que más le preocupan a Lukács. Este es el motivo por el que se estarán haciendo constantes referencias a la misma. Una de las más importantes nociones desarrollada por Lukács es la que tiene que ver con el papel que jugó la tragedia antigua en la representación de la realidad inmediata. O sea: «no era simplemente la vanidad y la condena de los esfuerzos humanos a la nada» (Lukács 1966, 227). En las tragedias se estaba dando constantemente la lucha entre lo viejo que se negaba a desaparecer y lo nuevo que quería florecer. Como lo supo ver muy bien en las obras de Shakespeare.

Tal es ya el caso en la época de nacimiento de la tragedia, en el *Prometeo* de Esquilo o en la *Orestíada*; y en Shakespeare la muerte del héroe en las desgarradoras luchas internas de la sociedad feudal no significa nunca una pesimista catástrofe cósmica; en sus tragedias está siempre presente el representante de lo nuevo que sustituye a lo viejo, y el final aparece como vencedor (Macduff en *Macbeth*, Edgar en *Lear*, Richmond en *Ricardo III*, etc.) (Lukács 1966, 227).

Como se puede observar, la importancia de Shakespeare es muy significativa. Más que todo si destacamos que es de los primeros que pone en escena el dolor que aquejaba a su sociedad por tener que ser la testigo de la desaparición del viejo mundo y la gestante en el nacimiento de uno nuevo, o lo que es lo mismo, el mundo medieval que se negaba a desaparecer y el mundo burgués que se proponía nacer. Lukács pone en ésta frágil y, a

la vez, vital frontera a figuras supremamente importantes: Rabelais (1494-1553), Cervantes (1547-1616) y naturalmente Shakespeare (1564-1616). Aunque los saltos temporales son muy significativos, su notoria importancia se debe a que estos artistas fueron testigos de los mayores cambios sociales que se han presentado. Recordar que el hecho de vivir en éstas conflictivas fronteras imprime en las obras artísticas el sello de ser portadoras de realidades históricas transformadoras. Dejemos por fuera las retardatarias.

La nueva materia, sin embargo, cuyo dominio artístico condujo al nacimiento de la nueva forma de la novela, no consiste únicamente en la renovación y reconfiguración material del mundo de aventuras de la novela de caballería, vital y plebeya, sino, al mismo tiempo, en una afluencia de la prosa de la vida, que surge junto a los orígenes de la sociedad burguesa. La grandeza poética de Rabelais y Cervantes, los grandes fundadores de la novela moderna (Lukács 2011, 48).

Otro caso aparte es si lo hacen consciente o inconscientemente, asunto que será abordado en otro lugar de la tesis. En el caso de la obra de Shakespeare se hace más que evidente que ya contenía el germen del futuro cambio que se avecinaba, pero del cual, desde luego, él no era consciente. Vendría más o menos a ser como tanto le gustaba decir a Marx: «No lo saben, pero lo *hacen*» (Marx 1975, 39).

El dinero es un elemento central a tener en cuenta a la hora de abordar la tragedia, de ahí que sea tratado en este apartado de las diversas aproximaciones a la misma. El antiguo profesor de Lukács en Heidelberg, Simmel, se refería a él como: «el efecto del dinero», en sentido de ser un efecto negativo. Estas influencias recibidas por Lukács marcaron profundamente la primera etapa de su desarrollo. Como lo dejó reflejado él mismo en su obra *Mi camino a Marx* (1933).

La influencia de Simmel, del que fui discípulo personal, me dio la posibilidad de “asimilar” en tal concepción del mundo lo que por entonces me había apropiado de Marx. La filosofía del dinero de Simmel y los escritos sobre el protestantismo de Max Weber eran mis modelos de una Sociología de la literatura, en que sin duda estaban todavía presentes

algunos elementos sacados de Marx, pero necesariamente aguados y empalidecidos, casi irreconocibles (Lukács 1978, 130).

También hay que observar que Lukács había visto esta categoría en la obra de Shakespeare, éste había sabido ver lo negativo del dinero y la influencia que ejerce sobre las personas. Este es uno de los múltiples motivos por los que, tanto Marx como Lukács, vuelven nuevamente a él. La influencia que ejerce el dinero sobre casi todas las dimensiones humanas es también observada en Goethe: «Satanás aparece como la simple encarnación de la animalidad del hombre, del ansia muda de oro y sexo» (Lukács 1967, 534-535). (J. M). En otro lugar siguiendo a Marx apunta:

Desde el punto de vista ontológico, el dinero se convirtió en tal a partir de los actos de permuta; mas como quiera que los antiguos aún no eran capaces de llegar a esta explicación ontológica, podrá encontrar usted, desde Homero y Sófocles, constantes lamentaciones elegíacas respecto a una potencia mítica que penetra en la sociedad y se arroga un dominio sobre los hombres, pese a tratarse de un material muerto (Lukács 1971, 25).

La gran importancia que tiene explorar estas influencias tempranas en Lukács deriva de que es a través de ellas que él construye su sistema estético posterior. De las lecturas que hace de Shakespeare y de Goethe, aclarando que casi siempre va en busca de ellos porque son referentes indicados por Marx, es que emprende el alejamiento de la esfera social a la que pertenecía. Recordemos que Lukács pertenecía a la alta clase social húngara, que su padre era un próspero banquero, que de joven pudo acceder a todas las comodidades que esa situación social le brindaba. Aun siendo esto así, Lukács muestra un claro rechazo a la riqueza y a la obtención de la misma. Estas nociones están reflejadas en la obra tanto temprana como madura de nuestro autor.

Todo buen arte y toda buena literatura es también humanista en la medida en que no solo estudia apasionadamente al hombre, la real esencia de su constitución humana, sino que, además, defiende apasionadamente la integridad humana del hombre contra todas las tendencias que la atacan, la rebajan o la deforman (Lukács 1966, 240).

Todas esas deformaciones y ataques a la integridad humana Lukács las ve en el capitalismo, único sistema que está basado en la explotación del hombre por el hombre. «todo artista auténtico, todo escritor auténtico es un enemigo instintivo de una tal violentación del principio humanista» (Lukács 1966, 240). Marx parte de las orientaciones tanto de Goethe como de Shakespeare para subrayar esa acción antihumana del dinero, la cual a la postre se convierte en acción deformadora e invasora de la esencia humana. En este aspecto veamos dos propiedades que destaca Shakespeare del dinero:

“1º. El dinero es la divinidad visible, la transformación de todas las propiedades humanas y naturales en su contrario, la confusión y deformación universal de las cosas; el dinero causa imposibilidades; 2º. Es la prostituta universal, el universal alcahuete de hombres y pueblos” (Lukács 1966, 240-241).

Shakespeare se convierte en una fuente fecunda no solo en lo relacionado con el drama en sí, sino con el núcleo del mismo, esto es, con uno de los peores dramas que ha asolado a la humanidad en toda su historia: la obsesión por la obtención de riqueza a cualquier precio. De ahí que nuevamente tanto Lukács como Marx retomen esos aspectos tan importantes como los relacionados con los valores sociales en lo concerniente al dinero, describiendo detalladamente la miseria en la que se hunde una sociedad que solo ve el valor en la posesión de algo que el propio Goethe lo califica de satánico. De ahí la grandeza de una pequeña obra como *El destino de un hombre* de Shólojov (J. M), de la que se hablará más adelante, en donde su protagonista Solokov, una vez le ha sido perdonada la vida por su valentía como soldado y le ha sido entregado un trozo de pan y de tocino llega a la barraca en la que está detenido junto con un grupo de compañeros, en donde uno de ellos dice:

“¿Cómo vamos a repartir los víveres?”, me preguntó uno de mis compañeros de camastro, y la voz le temblaba. “A todos por igual”, contesté yo. Esperamos a que amaneciera. Cortamos el pan y el tocino, midiéndolo rigurosamente con una cuerda, en porciones idénticas. A cada uno le correspondió un pedazo de pan del tamaño de una caja de cerillas, calculando hasta las migajas, y en cuanto al tocino, ya te puedes figurar, lo suficiente para

untarse los labios. Sin embargo, lo repartimos todo sin que nadie se ofendiera (Shólojov 1962, 31).

Cuando el punto de partida es totalmente humano el hombre se ve arrastrado por un imperativo que lo empuja a incluir dentro de su esfera humana a los demás integrantes con los que comparte la realidad: «. . . cortó en grandes rebanadas una hogaza y se acercó al cobertizo donde estaban los caballos. El pan lo distribuyó en partes iguales, entre el suyo y el de Prójov . . .» (Shólojov 2009, IV, 327). Podría decirse que estamos ante dos nociones básicas integradas en el devenir de la humanidad. La necesidad religiosa surgida de la incapacidad para afrontar la realidad y la desigualdad en la repartición del producto interno bruto del planeta. Aunque los aspectos religiosos serán tratados un poco más abajo, aquí se los menciona ya que entre ambos conforman un fenómeno social de gran importancia. Aun siendo conscientes de la magnitud en la tarea, de superar la tragedia, se podría aventurar que, extinguiendo la necesidad religiosa, - y si seguimos en esto a Spinoza «Un afecto no puede ser reprimido ni suprimido sino por medio de otro afecto contrario, y más fuerte que el que ha de ser reprimido» (Spinoza 2011, 320) y adoptando las enseñanzas de Shólojov sería un buen inicio para emprender el camino en busca la superación de la tragedia. Y desde luego que no se pueden ignorar las advertencias tanto de Marx como de Jacobo Muñoz:

En el marco de la evolución histórica no hay lugar para profecías ... el proceso histórico fue – siempre – para Marx un proceso *abierto*. Y no dejó de considerar ni siquiera la posibilidad extrema de que la lucha de clases acabaría un día, tras guerras y siglos de depredación del medio natural, sin supervivientes, esto es, en el mutuo hundimiento de las clases en lucha (Muñoz 2010, 247).

La tragedia para Lukács

La más profunda nostalgia de la existencia humana es el fundamento metafísico de la tragedia: la nostalgia que el hombre tiene de su mismidad, la nostalgia de transformar la culminación de su existencia en una llanura del camino de su vida, transformar su sentido en una realidad cotidiana. La vivencia trágica, la tragedia dramática, es su cumplimiento más perfecto, el único que es perfecto sin resto (Lukács 2013, 254).

Mientras que para Hegel en la tragedia lo que se está desarrollando es una disputa entre las dos formas de ver la ética: la familiar y la del estado. Curiosamente para Lukács la tragedia se desarrolla en el transcurso del sentido o no sentido de la vida. «Ponemos en la tragicidad el transcurso del pensar lukácsiano» (1978, 32), dice José Ignacio López Soria en su obra sobre Lukács: *De lo trágico a lo utópico*. Es esta forma de representación la que debe aportar los elementos reales necesarios en donde se desarrolla el drama humano. De ahí que las demás formas de representación ocupen un papel secundario. Así queda puesto de manifiesto en el temprano texto: *La estética del romance. Tentativa para una fundamentación metafísica de la forma del drama no trágico* (1911).

El drama . . . debe configurar una lucha real; es decir, los elementos terrenales del mundo aparente deben adquirir en el escenario una fuerza totalmente real, que domine lo criatural; tienen que tornarse triunfantes en lo terrenal, a fin de que la autenticidad de la entrega al acto querido por Dios sea verdaderamente puesta a prueba en el héroe (Lukács 2015, 155).

Tomando ambos autores la problemática desde el sorprendentemente punto de vista individual. Así detrás de esto esté oculto es un verdadero transcurso moral, como el que se encuentra entre la solución dada a la disputa entre lo material y lo espiritual, disputa para la que Lukács propone un punto intermedio, esto es, trascender la disputa y dejarla en tablas, con la práctica como categoría intermedia, o sea, su ya mencionado -tertium datur -. Quizás Lukács sea en este sentido un vitalista. Recordar que el momento en el que Lukács estaba sufriendo una crisis existencial era fiel seguidor del vitalismo, no solo de Simmel, sino también de Bergson. Es de extrañar que aún, siendo gran conocedor de

Hegel, no haya tomado de éste los elementos éticos que contiene su desarrollo de lo trágico. Hegel llamaba al choque entre ambas esferas: «la oposición suprema» (Hegel 2006, 537). Esta oposición ética se da en las tragedias y a su vez es la que la produce. Echémosle un vistazo a este complejo desarrollo elaborado por Hegel en sus *Lecciones de Estética* recopiladas por su alumno Von Kehler. Para Hegel el primer choque se presenta en la forma de la consciencia e inconsciencia en el actuar humano «. . . oposición de conciencia e inconsciencia» (535); pasa a la plenitud de contenido en el actuar, esto es, cada uno es plenamente consciente de sus actos «. . . las que actúan son dos partes plenas de contenido, tiene culpa cada una» (537); de aquí se pasa al choque entre lo justo y lo injusto, o sea, las decisiones, sean individuales o no, caen sobre ambos de igual manera, en este caso se abandonan las individualidades, los sujetos actúan con plenitud de racionalidad «ambas individualidades han sido eliminadas, las individualidades se han abandonado» (537). Cosa diferente pasa con la tragedia en la modernidad, aquí para Hegel, el desenlace de la tragedia puede tener un final feliz, se llega a una reconciliación con el espectador, en la mayoría de los casos a través de la religión (539). Recordar también que para Hegel la tragedia moderna se mueve en torno de las pasiones «La tragedia moderna es distinta . . . son más bien las pasiones, lo subjetivo del carácter, lo que constituye el interés, especialmente el amor. (Hegel 2006, 539). Lukács desarrolló también parte del contenido trágico en torno a la categoría de pasión. Se ve más elaborado que en el mismo Hegel, no se aprecian las huellas de éste en la concepción lukácsiana.

Para el drama, la concepción y configuración de la pasión es decisiva. Para la concepción de la pasión en la tragedia, la racionalización es el factor más característico: la pasión recibe en la tragedia un significado cósmico, un sentido metafísico: se convierte en el único camino posible hacia la vida verdadera, hacia la plenitud, hacia la seguridad de sí. Así, la pasión del ser humano trágico es una llama pura que quema su vida, en la que su alma es purificada y asciende sin mácula al cielo despejado de la seguridad de sí consumada. A través de la pasión el hombre trágico arriba a sí mismo; desde lo confuso llega a la unidad; la pasión significa para él una intensificación de su yo, una concentración de su contenido esencial (Lukács 2015, 142).

La *Filosofía del arte o estética* de Hegel, basada en los apuntes de Von Kehler, fue una obra que no conoció Lukács. Además, si tenemos en cuenta que Lukács conoció a fondo a Hegel cuando realizó su estancia en Heidelberg, no es de extrañar que no utilizara sus aportes sobre las relaciones que éste estableció entre la ética y la tragedia; de ahí que Lukács navegue y divague por el confuso mundo del individuo que se enfrenta solitario al sinsentido de la vida. No hay en Lukács ningún tipo de análisis o vínculo que se establezca entre el sujeto y su entorno social anterior a su estancia en Heidelberg. Cosa distinta pasa cuando conoce a Hegel en profundidad. Hegel sí supo ver muy bien que la tragedia era esa lucha inconsciente entre el comportamiento humano individual y familiar: (Antígona) y las leyes instauradas desde esferas sociales racionales y plenamente conscientes: el estado (Creonte). Lukács por el contrario afirma que: «La vida es poder vivir algo hasta el final. La vida: nunca se vive nada completamente y hasta el final. La vida es el ser más irreal y menos vivo de todos los imaginables» (Lukács 2013, 242). Esta es la definición más clara y contundente que da Lukács relativa a la tragedia. Se convierte lentamente en una premisa ineliminable en su horizonte sobre ella. Para poder entender el pensamiento de Lukács sobre la tragedia hay que tener presente que para el Lukács joven, tanto a finales del siglo XIX como a principios del XX, la vida no tenía significado. De ahí la utilización de la categoría de nostalgia: nostalgia de su mismidad, nostalgia de ver que la vida y todo lo que ella implica termina con la muerte, nostalgia ante la eventualidad de tener que darle sentido a la vida cuando en el fondo no lo tiene, nostalgia de un pasado clásico al que no se podrá volver. Para Lukács la vida auténticamente trágica es la que se vive hasta el final, con todas sus consecuencias; son unos pocos los que están en condiciones de hacerlo – los héroes –, esto es, vivir la vida plenamente, agotar todas las expectativas que hay ante nuestra limitada existencia. De ahí que la burguesía decadente se haya tenido que inventar al héroe positivo, inventar, ya que realmente no existe, esto es, para poder dotar a un sujeto que contenga dentro de sí todas las características típicas de un individuo contemporáneo a los requerimientos que solicita la realidad social. «El problema formal central de la novela, la invención de una acción épica, exige un conocimiento adecuado de la sociedad burguesa: algo por principio imposible sobre suelo burgués» (Lukács 2011, 80). Lukács llega a análogas conclusiones en su época de madurez. Esto queda de manifiesto en la *Estética*, en donde realiza las mismas valoraciones vistas, esta vez, desde el punto de vista científico. Punto de vista del que, como en todos los demás, había recibido influencias: «de Kant y los kantianos

Dilthey y Simmel había aprendido Lukács la importancia de la exigencia científica» (López 1975, 409)¹⁴. En otras palabras:

La situación de . . . [la] clase dominante está haciéndose problemática; la ciencia, nacida gracias a las fuerzas productivas que ha desencadenado esa sociedad, esa clase dominante, se encuentra, si se llevan hasta el final, metodológicamente y desde el punto de vista de la concepción del mundo, sus resultados generales, en contradicción con los presupuestos ideológicos de aquel dominio de clase (Lukács 1966, 175).

Aquí estamos ante la difícil tarea de ver porqué se da esta situación. Algo que resalta por su claridad es el hecho de que parece que la vida no tiene sentido, es el ser más irreal, el menos vivo, el que nunca se vive completamente y hasta el final. Solo en esta falta de sentido de la vida es que tiene nuevamente sentido la tragedia, solo así es que se dan los presupuestos para que esta vuelva a florecer: «Y como la naturaleza y el destino no carecieron nunca tan espantosamente de alma como hoy en día, como jamás las almas de los hombres pisaron tan solas sus abandonados caminos, por eso podemos volver a esperar una tragedia» (Lukács 2013, 244).

Recordemos que los mismos pensamientos embargan a Lukács cuando hace referencia a la presencia o no de los dioses en el mundo de los hombres, asunto tratado en otro apartado de la tesis. Además de todo esto también existe la compleja paradoja, planteada de una manera extraña por Lukács en *El alma y las formas*, relativa a la nada que se presenta ante la ausencia de sentido de la distinción entre diferentes esferas del actuar humana. Quizás el clímax ante estas consideraciones surja en el momento en el que él afirma que habrá tragedia cuando lo que destruye la vida tenga la misma necesidad e importancia que aquello que la hace más grande. Extraña esta situación en la que la muerte tiene un peso más decisivo que las demás esferas de influencia humana en el desarrollo de la tragedia y, sino en su desarrollo, si al menos en el de su posibilidad de manifestación.

¹⁴ López, José. “Lukács y el drama moderno”. *Teorema*. 1975: 407-426.

Hay tragedia donde deja de tener sentido distinguir entre lo dulce y lo amargo, entre la salud y la enfermedad, entre el peligro y la salvación, entre la muerte y la vida, cuando lo que destruye la vida se ha convertido en necesidad tan imprescindible como lo indudablemente mejor y más útil (Lukács 2013, 118).

En esta primera aproximación de Lukács al mundo de la tragedia: el ensayo dedicado a Paul Ernst (1908) se puede apreciar con claridad la posición que adopta Lukács hacia la vida. En definitiva, la vida para él no tenía sentido, no había un norte hacia dónde dirigirse, no existía un sujeto trans-histórico con el cual identificarse. Lukács era preso de los mismos sentimientos que embargaron a los más grandes pensadores de la época. A principios del siglo XX hubo una crisis general en casi todos los campos del saber, gran parte de las esferas del conocimiento se vieron involucradas en esta crisis. «. . . nadie como él . . . [Lukács], en cuanto a lucidez, aptitud y error, asistió a la consagración, el ocaso y la decadencia de cierta racionalidad humana que para sobrevivir a sí misma debe dejar de lado los mismos logros que la han convertido en tal» (Surghi ctd en 2016, 38). Llevar la razón a juicio como ya lo había hecho Kant o como lo habían propuesto los miembros de la Escuela de Frankfurt: Adorno y Horkheimer. (Muñoz 2002, 91 ss.). En su búsqueda de sentido de la vida Lukács emprende sus indagaciones en multitud de lugares y de nociones. Investiga el origen de esta forma de enfrentar la realidad desde los griegos hasta el período de decadencia de la burguesía y el posterior florecimiento en suelo ruso. Veamos las diferentes fuentes de las que Lukács extrae las diversas nociones sobre el tema ya enunciados al principio del capítulo y vueltos a repetir para lograr claridad: El primero, y quizás más importante, trata sobre la distinción que establece Lukács entre el mundo clásico griego y el declive de la burguesía. Aquí le echaremos un vistazo al papel que juegan tanto el autor como los personajes en el complicado mundo de la literatura. Para ello haremos un breve recorrido histórico por los diferentes estadios que ha atravesado la forma de la novela. Esto es, desde su nacimiento - mundo prehelénico -, desde la separación de contenido - final de la Edad Media e inicio de la Modernidad -, desde su muerte - la decadencia burguesa - y desde su resurrección - realismo socialista -; el segundo lugar está dedicado a la novela, en donde se ponen en escena la refiguración del sentido o no sentido de la vida; sería el paso de una vida carente de significado a principios del siglo XX, al significado que creyó encontrar él en el nuevo estandarte de la Revolución Rusa. El tercer apartado consiste en ver la relación que existe

entre la tragedia como foco primario de la ética y la estética; por último, haremos una aproximación a un mundo esquivo y confuso y que además es uno de los puntos principales de donde surge gran parte de los fenómenos de lo trágico, se trata de la influencia que han ejercido los dioses en el drama. La ausencia o presencia de estos determina gran parte del desarrollo de la tragedia.

Distinción entre lo clásico y lo burgués

La novela posee, de un lado, las características estéticas universales de la épica grande, del epos, y sufre, de otro lado, todas las modificaciones que trae consigo la época burguesa, que posee un carácter radicalmente diferente (Lukács 2011, 32).

Lukács realiza un gran trabajo de investigación histórico-literario para definir con exactitud todos los pormenores relacionados con el devenir histórico de la tragedia a través de su manifestación en la epopeya y en la novela. Por ese motivo en este apartado se abordarán dichos estudios con la intención de buscar claridad sobre los mismos. Valga decir que el factor de mayor calado en este caso es el lugar y la función que ocupa el protagonista o actor principal en el desarrollo de la novela y, más que en el desarrollo, sería en el proceso de cambio que sufre éste a través del tiempo. De ahí la importancia de resaltar las similitudes y diferencias que existen entre el antiguo epos homérico, la novela de caballería o de aventuras propias de finales de la Edad Media, la novela netamente burguesa y la posterior novela realista rusa. Para llegar también a una mayor comprensión realizaremos una analogía de las posturas llevadas a cabo entre Lukács y Nietzsche, ya que éste último fue uno de los mayores impulsores de la renovación de lo griego.

Se suele aceptar que por lo regular casi todas las culturas han vuelto su mirada hacia la Grecia Clásica - pensemos solamente en el Neoplatonismo (III d. C.); en el Renacimiento (XV-XVI); en Baumgarten (1714-1762) y en esos «griegos de Winckelmann . . . [(1717-1768)] que nos parecen curiosos y casi incomprensibles» (Lukács 2016, 7-8); en el romanticismo con toda su escuela liderada en la revista “Athenaeum” (1798) por los hermanos Schlegel –, pero no se puede negar que es quizás con Nietzsche con el que verdaderamente se despierta nuevamente ese gran interés por todo lo heleno. No hace falta mostrar que sus aportes fueron un detonante en el pensamiento occidental sobre la tragedia griega. Desde luego que las ideas de Nietzsche serán puestas en valor y en analogía con las de Lukács debido al fuerte influjo que éste sufrió en el momento de la elaboración de su pensamiento «Nietzsche era la materia prima a partir de la cual el intelecto de Lukács moldeaba sus esplendidos productos» (Kadarkay 1994, 108).

Ahora bien, podemos realizar el acercamiento desde tres esferas de movimiento: la primera, consistiría en que al principio existía lo común; la segunda, sería el momento en el que entra lo individual; la tercera, habla del momento en el que vuelve lo colectivo. En estrecha analogía con la aparición de los dos grupos ideológicos surgidos después de las revoluciones democráticas de 1848, esto es, la antítesis entre socialismo y capitalismo, la cual mutó en el período de entre guerras entre fascismo y antifascismo, para terminar, nuevamente, adquiriendo sus antiguas denominaciones hasta el día de hoy (Lukács 1967, 13). Veremos que tanto para Nietzsche como para Lukács estos aspectos serán tomados desde puntos de vista totalmente contrapuestos y, además de esto, esta contraposición será llevada por ambos hasta finales del siglo XIX y principios del XX.

Nietzsche

Su postura, a modo de corta introducción, sería la que nos habla de un individualismo aristocrático que desaparece con el advenimiento del cristianismo; aunque esto hace que toda su teoría entre en una profunda contradicción, ya que el cristianismo debe ser entendido es justamente como el triunfo de la individualidad. Ambos autores realizan un recorrido histórico en busca de las huellas que les permita aclarar la génesis de esta problemática. Parten de la aniquilación de la individualidad en el mundo clásico, pasan por una segunda aniquilación en el renacimiento y terminan por la extirpación total en la Revolución Francesa, llegando quizás con el Romanticismo a un nivel que Nietzsche ya no menciona. Y así el origen de lo que ambos buscaron haya sido similar las conclusiones y las consecuencias serán totalmente contrapuestas. Recordemos que la lucha de Nietzsche, en este sentido, es contra lo comunitario-pagano-judeo-cristiano, el cual ha sabido, a través de la historia, arreglárselas para deshacerse del único, auténtico y verdadero espíritu creador, esto es, el individualismo aristocrático, señorial y distinguido, alejado de la bajeza, ruindad y mezquindad del populacho, es decir, de nosotros. Además, hay que destacar el papel central que éste le da a la esfera emocional sobre la social «Una cuestión fundamental es la relación del griego con el dolor» (Nietzsche 1977, 29). Postura que marca ya una barrera infranqueable entre los dos pensadores.

Las posiciones que adoptan ambos pensadores – Nietzsche y Lukács – en torno al mismo tema son diametralmente opuestas, Lukács afirma que fue a causa de la llegada de lo individual que desapareció la grandeza literaria de Homero. O como muy dice Jacobo Muñoz: «la humanidad se ha alejado cada vez más de los orígenes, de la presunta felicidad de la unidad arcaica . . . tanto interna como externa, de la integración primigenia» (2002, 94-95). Por su parte Nietzsche piensa que es todo lo contrario, esto es, que es el individuo solo, aislado, el único que está en capacidad de crear grandes obras de arte. Ese individualismo se ve atacado cada vez que lo común quiere impregnar toda la esfera social, de ahí que Nietzsche se oponga con tanta vehemencia a la implantación del comunismo o socialismo, en el que ve la ausencia y presencia de dos aspectos importantes para el devenir social: «La igualdad . . . [con toda seguridad se refiere al socialismo] hace disminuir la felicidad del individuo, pero abre la vía para la ausencia del dolor de todos. Al final de la meta estaría ciertamente la ausencia de dolor, pero también la ausencia de la felicidad» (Nietzsche 1994, 57-58). Nietzsche desarrolla una teoría histórica en la cual desvela cuál fue el camino por el que fueron borrados de la sociedad los principios aristocráticos, tanto griegos como romanos. Aunque también nos da pistas claras de cuál debe ser la manera para poder entender eso que Lukács llama: nostalgia. «La más profunda nostalgia de la existencia humana es el fundamento metafísico de la tragedia» (Lukács 2013, 254). Y ese fundamento metafísico de la tragedia buscado por Lukács, Nietzsche cree encontrarlo en una simple pregunta: «Mientras no tengamos una respuesta a la pregunta «¿qué es lo dionisiaco?», los griegos continúan siendo completamente desconocidos e inimaginables . . .» (Nietzsche 1977, 29).

Lukács

Guiado por la contraposición que se presenta entre lo individual y lo colectivo, en la creación artística, realiza una jerarquización histórica de esta lucha entre estas dos maneras de refiguración. Este estudio recibe su mayor atención en un artículo publicado en 1935 titulado: “*Informe sobre la novela*” en él se hace todo el despliegue sobre esta nueva y cambiante manera de refiguración artística. Es por eso por lo que Lukács, al igual que Nietzsche, pero de manera tanto más completa como compleja, y ya alejada de

presupuestos netamente irracionalistas, o sea, emocionales, lleva a cabo un profundo estudio de la literatura universal. Parte desde Homero y llega hasta Dostoievski, pasando por Dante, Cervantes, Goethe y Flaubert y otro gran número de escritores, para tratar de detectar los parámetros artísticos que demuestren el conflicto interno presente en ese tipo de refiguración artística. En este caso las influencias recibidas por Lukács son más bien indirectas, esto es, no es que un pensamiento particular haya generado en él algún tipo de influjo, no, es más bien que él bebe de los textos de los que emprende su estudio, o sea, la influencia de los diferentes escritores viene marcada por las trazas dejadas a lo largo de sus producciones artísticas, las cuales en algunos casos son tanto conscientes como inconsciente. Asunto abordado en otro apartado de la tesis.

Confluencias y divergencias entre ambos

Lukács ve un paralelismo entre la disolución de la epopeya homérica y la disolución de la gran novela con el declive de la burguesía. Las huellas de estas disoluciones tenemos que buscarlas en los cambios sociales que se dieron en los respectivos momentos históricos en que se presentaron, en los que la visión de lo trágico jugaba un papel central, de ahí que:

en la tragedia tomaba cuerpo formal paradigmático . . . la vida esencializada o *verdadera*, una vida que no dudaba en oponer con todas sus fuerzas . . . a la trivialidad de la vida cotidiana . . . [vida cotidiana que es llevada a categoría central en su posterior estética], devaluada por el relativismo . . . (Muñoz 2002, 46).

En primer lugar, tenemos el caso griego. Para Lukács la verdadera forma de narrar propia de Homero, la epopeya, está constituida no solo por la descripción detallada de los acontecimientos que aquel observaba, sino también porque los hombres son presentados de forma comunitaria y no individual: «La acción de los epos homéricos es una lucha *de la* sociedad, de la sociedad, como comunidad que actúa unitariamente, en contra de un

enemigo externo» (Lukács 2011, 41-42). Aida Míguez se refiere a esto como: «. . . el cumplimiento de la empresa común» (2016, 185). Dicha forma de refiguración de la realidad desaparece con el advenimiento de lo individual - eso que Nietzsche llamaba «*principium individuationis*» (Nietzsche 1977, 58) -, esto es, el mundo del hombre privado impregna toda la esfera social y con ello diluye el anterior y espléndido mundo común en que se había desarrollado la obra de Homero. Lukács describe esta problemática en su influyente obra *Teoría de la novela* (1914-1915). Estos mismos presupuestos los podemos ver desarrollados en *Mortal y fúnebre*, obra en la que también se entiende esta problemática desde las mismas nociones. De ahí que los acontecimientos individuales solo se den dentro de las grandes confrontaciones colectivas: «En relación con esto es significativo que las batallas en masa constituyan en gran medida el fondo contra el cual se destacan los duelos individuales» (Míguez 2016, 194).

El hombre de la tragedia releva al viviente Homero y le explica, y le transfigura al tomar de sus manos la antorcha que se apagaba y encenderla para nueva vida. Y el hombre nuevo Platón, el sabio, con su activo conocimiento y su mirar creador de esencias, no sólo desenmascara el héroe, sino que perillumina el oscuro peligro al que ha vencido, y le transfigura superándolo (Lukács 1999, 55).

Pero ese hombre nuevo, ese que trae un conocimiento activo, ese que llega con su mirada creadora, llega para vivir inevitablemente solo, esto es, deja de existir el mundo comunal homérico, creador del verdadero arte realista, para darle lugar al sabio, al que lleva dentro de sí la auténtica capacidad creadora, pero pagando un alto precio: la soledad, «El cielo estrellado de Kant no brilla ya más que en la oscura noche del conocimiento puro, y no alumbra ya los senderos de los caminantes solitarios - que en el Nuevo Mundo ser hombre quiere decir ser solitario» (Lukács 1999, 56).

Lukács se remite a las reflexiones hegelianas sobre la epopeya homérica a fin de ponerlas en relación con la poética de Soljenitsin, tal como emerge de la novela corta mencionada. «Hegel destaca, como un fundamento para la grandeza épica de los poemas homéricos, la significación que tiene en ellos la representación importante y correcta de la comida, la bebida, el sueño, el trabajo físico, etcétera. En la vida cotidiana burguesa, estas funciones

vitales pierden, en general, esta importancia específica, y solo los más grandes, como Tolstoi, están en condiciones de restablecer estas complicadas mediaciones” (ctd en Lukács 2011, 23).

Como se puede ver muy bien, los principios de los que parten ambos son muy distintos entre sí, si para Nietzsche lo que desapareció fue una clase dirigente distinguida y soberana, respetuosa de las tradiciones aristocráticas; para Lukács lo que desapareció fue la refiguración de la realidad de una manera realista. Las preocupaciones de los dos pensadores son diferentes. Nietzsche se preocupa por los linajes gobernantes y Lukács por la reproducción artística de la realidad. No es de extrañar que este sea un motivo más en contra de postular a Nietzsche como precursor ontológico de la estética - asunto tratado en otro capítulo de esta tesis -. Aunque la búsqueda que emprende Lukács de las raíces de la tragedia lo lleva en ocasiones a grandes similitudes con los planteamientos nietzscheanos. Esto es lo que dice Lukács en *El alma y las formas*:

Para los inferiores hay felicidad, y desgracia, y venganza porque sienten a los demás siempre como culpables; porque para ellos todo viene siempre de fuera y su vida no puede fundir nada en sí misma, porque en torno a ella no se han trazado límites, y porque no son trágicos y su vida carece de forma. En cambio, para uno de los hombres superiores la culpa del otro – aunque le aniquile – es solo destino. Es un profundo misterio de culpa, complicación y destino (Lukács 2013, 259).

Vemos que Lukács utiliza aquí clara terminología nietzscheana, ese hombre inferior y superior tiene diáfanas referencias existencialistas, irracionalistas y hasta fascistas. Lukács las utiliza para representar que la actitud ante la vida del hombre realmente trágico y el no trágico son posiciones diametralmente opuestas: «Vivir en el mundo de la tragedia o vivir en el mundo de la vida corriente . . .» (Lukács 2013, 262). Lukács lleva esta separación más allá y llega a afirmar que el hombre de la tragedia, el hombre verdaderamente trágico, se encuentra más allá de la misma forma, mientras que el hombre de la vida corriente, el que no vive la vida en su plenitud, se ve necesariamente arrastrado al más acá, a la vida insustancial, carente tanto de vida como de significado. «La vida viva se encuentra más allá de las formas, mientras que la vida corriente se encuentra más

acá» (Lukács 2015, 164). Estas categorizaciones lo llevan inevitablemente a dotar a lo trágico de una mayor importancia que al desenvolvimiento de la simplicidad de la vida corriente o vida cotidiana. «Con el consiguiente elogio . . . [afirma Jacobo Muñoz], claro es, de la existencia trágica como manifestación de un modo de existencia *auténtico* opuesto a la *árida racionalidad* de la vida corriente» (Muñoz 2002, 46). Recordemos que la visión sobre la vida cotidiana será nuevamente elevada a las más altas esferas estéticas cuando aborde el desarrollo de su monumental *Estética*.

Las diferencias se extienden y cambian hasta el momento en que ambos tratan también de buscar las motivaciones modernas del resurgir nuevamente de estas tendencias. Para Lukács está claro qué es lo que hacen los creadores artísticos de finales del siglo XIX, esto es: «. . . [la] teoría dramática aristotélica reinterpretada, o sea . . . la tragedia burguesa» (Lukács 1966, 509). Nietzsche adjudica al espíritu gregario judeo-cristiano el aplastamiento en el nuevo intento por renacer del espíritu aristocrático, más exactamente ubicados en el Renacimiento y la Revolución Francesa y, porque no decir también, en el Romanticismo, quizás último intento por traer nuevamente el espíritu griego a la tierra. Hegel en su *Estética* ya se había adelantado a estos presupuestos, pero en un sentido contrario al postulado por Nietzsche y a favor de Lukács; en el momento en el que afirma que gracias a la aparición de lo cotidiano y común en las obras de arte es que desapareció el arte como se venía viendo desde la antigüedad, esto es, cuando el arte vuelve a los planteamientos – digamos homéricos – es cuando deja de pertenecer a la alta burguesía y pasa a formar parte del pueblo. Se representan los pequeños objetos cotidianos y no lo fastuoso del esplendor burgués.

. . . los objetos se convierten como tales . . . objetos prosaicos, en objetos del arte . . . los objetos prosaicos así aprehendidos pasan a formar parte del arte. Propiamente dicho, surge aquí eso que llamamos imitación de la naturaleza: objetos prosaicos tratados con medios del arte (Hegel 2006, 361).

El arte baja al nivel del suelo, ya no son los esplendorosos banquetes de las cortes europeas ni las representaciones religiosas, no, ahora son representadas las escenas de la vida cotidiana. Como ejemplo, baste con citar artistas como Millet o el propio Van Gogh, artistas que representan los objetos y las actividades de la vida corriente. Este es el

escenario en el que Lukács ve el resurgir nuevamente de la vida comunal griega, regresa la escena cotidiana, la representación de acontecimientos conocidos y vividos por todos. Es el gran momento para que vuelva la vieja epopeya homérica, éste será el planteamiento central de la *Teoría de la novela*:

Pero en los pocos momentos realmente muy grandes de sus obras que sólo se pudieron entender formalmente, en relación exclusiva con el todo configurado en la obra, como momentos subjetivo-reflexivos, se muestra un mundo diferenciado, concreto y existente, que, si pudiera ensancharse hasta ser totalidad, resultaría del todo inaccesible para las categorías de la novela y necesitaría una nueva forma de configuración la forma renovada de la epopeya (Lukács 1999, 166).

El momento en que los que entran en escena son los hombres de la vida común y corriente. Lukács cree ver que con la disolución del mundo individualista burgués lo que se vuelve a imponer es lo común clásico. De ahí que éste sea un nuevo acicate para el renacimiento de lo clásico y también uno de los motivos por los que Lukács propone volver de nuevo a Grecia. «En Homero no hay emborronamiento . . . la individualidad de cada cosa, por pequeña que sea, está perfectamente dibujada» (Míguez 2016, 37). Tengamos en este orden de ideas a la ética, disciplina que quizás va siempre acompañada de estética en su largo recorrido. Desde luego que quedan por fuera de estas consideraciones todas las similitudes con el movimiento Romántico, el cual tenía también como meta el regreso a Grecia, pero desde presupuestos totalmente diferentes.

Relaciones drama, teatro y público.

El objetivo fundamental del drama, producir efecto en una masa reunida a través de acontecimientos que se desarrollan entre hombres, indica ya una evidente intención social. Social es la masa reunida sobre la que se produce el efecto, y social es la materia del drama en

cuanto trata de acontecimientos sociales que se desarrollan exclusivamente entre hombres
(López 1975, 418)¹⁵.

En este caso Lukács se apoya en las diversas concepciones que hay sobre el drama y el teatro en el mundo clásico para luego ser traídas al presente y comparadas con lo que ocurre en la actualidad. O lo que es lo mismo «la reflexión lukácsiana sobre el drama moderno comienza preguntando si existe en verdad drama moderno y cuál es su estilo» (1975, 409)¹⁶. Recordemos que esta tesis consiste en ver la diversas influencias en las que se basó Lukács para construir su sistema. En el caso de la diferencia entre el drama y el teatro, e igualmente en los diferentes aspectos del público antiguo y el actual, se basa en varios diálogos de Platón y en aportes de Nietzsche. Las representaciones teatrales realizadas en Budapest fueron las causantes, en gran medida, de las tempranas nociones desarrolladas por el joven filósofo. Casi toda su obra temprana está marcada ampliamente por este tipo de nociones.

Para Lukács existe una gran diferencia entre drama y teatro: «El hecho de que el drama y el teatro están separados entre sí y que el teatro verdaderamente nuevo solo subsiste como ideal, como algo que debía ser realizado, pero que no pudo serlo» (Lukács 1968, 254). El teatro verdaderamente nuevo solo llegó a existir en la mente de los que se propusieron hacerlo, ni Ibsen, ni Strindberg llegaron a realizarlo. Shaw llegó más lejos que sus dos antecesores, quizás porque vio la necesidad de dar continuidad a un legado que aún estaba estancado en la antigua tradición. Muestra de ello es el gran aporte que realizó al desenmascarar al héroe romántico. Éste hecho es muy importante, ya que será un camino seguro por seguir de ahora en adelante. No hay duda de que Shaw contribuyó de manera más que notable al establecimiento y esclarecimiento en la búsqueda del héroe - romántico, problemático, burgués, proletario - en el desarrollo de la historia de la literatura.

¹⁵ López, José. Lukács y el drama moderno. *Teorema*: Revista Internacional de filosofía. Vol. 5, N.º. 3-4, págs. 407-426. 1975.

¹⁶ López, José. Lukács y el drama moderno. *Teorema*: Revista Internacional de filosofía. Vol. 5, N.º. 3-4, págs. 407-426. 1975.

El único discípulo verdadero y sucesor de Ibsen es Shaw, el único que continúa efectivamente la lucha contra el Romanticismo y profundiza la gran decisión europea del siglo. El desenmascaramiento del héroe romántico, la remoción de la fe en los grandes gestos teatrales y trágicos se consuman en él. Todo lo meramente decorativo, lo grandiosamente heroico, lo sublime y lo idealista se vuelve sospechoso; todo sentimentalismo y todo irrealismo se revelan como patraña y fraude (Hauser 1962, 385).

Ya en *Acerca de la pobreza del espíritu* se establecía la relación que había entre el público, el estilo de la obra y el autor: «El público crea la posibilidad del efecto del estilo futuro; los poetas crean su realización concreta» (Lukács 2015, 108). Sentado las bases para desarrollar un nuevo campo de actuación estética. «Esquemmatizando la estructura conceptual del mundo de la literatura y concretamente del drama, habla Lukács de dos series causales cuyo encuentro posibilita el efecto de la obra sobre el público» (López 1975, 410)¹⁷.

La interacción entre las representaciones artísticas – dramático-teatrales – y los receptores de las mismas, esto es, el público, se pueden abordar desde varios puntos de vista. En la primera de ellas estaría la dificultad ante la que se encontró la representación teatral a causa de que «en realidad ya no existe una auténtica masa... El teatro moderno únicamente se deja imponer al gran público a costa del precio de grandes luchas» (Lukács 1968, 245). El público moderno quiere un teatro en el que las cosas esenciales estén mezcladas con otras para así poder digerirlas con más tranquilidad y tener menos riesgo de sufrir indigestión. Por el contrario, en el teatro antiguo, el público se adaptaba a las pretensiones que tenían los dramaturgos, con lo que las obras no tuvieron que sufrir este tipo de mutación.

La situación de drama y público... [Lukács dice que] no sabemos cómo era el público de los dramas atenienses, pero, aunque haya sido el mejor que se pueda suponer, sabemos en cambio que el *Edipo* de Sófocles no salió vencedor en la competición (Lukács 1968, 257).

¹⁷ López, José. Lukács y el drama moderno. *Teorema*: Revista Internacional de filosofía. Vol. 5, N.º. 3-4, págs. 407-426. 1975.

Como segunda aproximación tendríamos el papel que ha jugado la realidad económico-social, tanto en el proceso de producción artística, como en el de recepción de la misma. No olvidemos la poca capacidad que han tenido las representaciones teatrales sobre los espectadores. El nuevo director de la Schaubühne, Thomas Ostermeier, se ha expresado recientemente: «El teatro nunca ha aportado cambios al mundo». Como muestra de ello menciona la poca influencia que ejerció, sobre la ciudadanía, la obra de Brecht¹⁸. Recordemos que Lukács desdeñó al principio este tipo de injerencia y relación. Aunque también es cierto que posteriormente le dio un papel central, también lo es que nunca como noción envolvente totalizadora.

Por una parte, las relaciones económico-culturales posibilitan determinadas concepciones de la vida; la forma, en cuanto a priori, se dirige a la vida para escoger de ellas su materia. La obra, por tanto, no es otra cosa que la vida dotada de forma (López 1975, 410)¹⁹

O lo que es lo mismo, los estados de ánimo – *Stimmung* -, a los que el Lukács de este período adjudicaba los contenidos de todas las representaciones. «Por otra parte, el público, en función de sus concepciones de la vida – trasunto también de las mismas relaciones económico-culturales -, está capacitado para recibir el efecto que las formas pueden producir» (1975, 410)²⁰.

En esa compleja relación entre público y obra, contrapuesta entre la representación antigua y la moderna, hay al parecer un cierto consenso. Por ejemplo, Nietzsche llega también a una conclusión análoga: «Y esto, ante un público que censuraba inexorablemente cualquier exageración en el tono, cualquier acento incorrecto, en Atenas, donde, según la expresión de Lessing, hasta la plebe poseía un juicio fino y delicado»

¹⁸ https://elpais.com/cultura/2018/03/27/actualidad/1522170083_775173.html (29/03/2018). Podemos observar que los planteamientos defendidos por Lukács siguen gozando de buena salud. «El teatro nunca ha aportado cambios al mundo. Mire el caso de Alemania. El dramaturgo y director alemán más influyente del siglo XX fue Bertolt Brecht, que vivió durante la época en la que Hitler llegó al poder y no pudo hacer nada al respecto. La única manera de conseguir cambios políticos es a través de los movimientos sociales, personas saliendo a la calle para manifestarse, una concienciación solidaria y la acción política».

¹⁹ López, José. Lukács y el drama moderno. *Teorema: Revista Internacional de filosofía*. Vol. 5, N.º. 3-4, págs. 407-426. 1975.

²⁰ Ibid.

(Nietzsche 1977, 200). Desde luego que la conclusión de Nietzsche está bastante alejada de la noción económico-cultural determinante para Lukács.

El debate en torno a la representación teatral griega le sirve a Lukács para vislumbrar que ya en el mundo clásico se pensaba que tenía más peso la opinión de la mayoría que la de un grupo selecto de individuos bien ilustrados en la materia. Así lo deja entrever en las siguientes palabras:

Esto es precisamente lo que el Sócrates del *Simposion* siente exactamente, cuando a la observación de Agatón de que para él pesaba más la opinión de las pocas personas inteligentes que la de la masa, respondió que la víspera, cuando venció la obra de Agatón, él, Sócrates, al igual que los demás que le rodeaban, había puesto atención a la masa (Lukács 1968, 260).

Nietzsche se caracteriza por ser uno de los más grandes conocedores del mundo clásico. Recordemos que llega incluso a proponer, como nos lo recuerda Lukács, una teoría que iba en contra de todo lo pensado hasta la fecha sobre dicho mundo: «. . . el joven Nietzsche pretendía incluso que la tragedia griega había nacido “del espíritu de la música”» (Lukács 1967, 62). Pero no solo es que se haya visto arrastrado, por su relación con Richard Wagner, a darle a la música el lugar central en la creación del drama, no, él llegó aun mucho más allá.

¿Y si ocurriera que los griegos tuvieron, precisamente en medio de la riqueza de su juventud, la voluntad de lo trágico y fueron pesimistas?, ¿Qué fue justo la demencia, para emplear una frase de Platón, la que trajo las máximas bendiciones sobre la Hélade? (Nietzsche 1977, 30).

Con opiniones como esta, contenidas en *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche da un serio revés en el ámbito académico. No está de más recordar que hasta sus más allegados amigos se distanciaron de él por semejante embriaguez. «Geistreiche Schwiemelie» “ingeniosa borrachera” la llamó su maestro Ritschl (1977, 15). Lo

expuesto por él solo se debe tener en consideración si aceptamos que la representación teatral clásica se basaba solamente en la música y que ésta a su vez se ha perdido – aspecto entre otras cosas también vislumbrado por Lukács: «ni la tragedia griega fue una “obra de arte total” ni lo fueron los “dramas musicales” del propio Wagner; las tragedias griegas eran esencialmente obras literarias en cuya ejecución la música desempeña un papel de acompañamiento hoy difícil de reconstruir» (Lukács 1967, 62) -. Aunque la pérdida de contacto con la obra griega no debe basarse solamente en los aspectos musicales de la misma: «para acercarnos a los poemas homéricos tenemos que empezar reconociendo el hecho de que no podemos acercarnos – el contexto original se ha perdido irremediablemente; la distancia es insuperable» (Míguez 2016, 19). De ser así entonces es cierto que nunca podremos saber en realidad cómo era dicha representación.

No tenemos, en efecto, ninguna norma para controlar el juicio del público ático sobre una obra poética, porque no sabemos, o solo en mínima parte sabemos, cómo se lograba que el sugerir, y en general la vida afectiva en sus erupciones, produjese una impresión conmovedora. Frente a una tragedia griega somos incompetentes porque en buena parte su efecto principal descansaba sobre un elemento que se nos ha perdido, la música (Nietzsche 1977, 208).

Todo este entramado de comentarios Lukács los dirige contra la simpleza en la que se encuentra la época contemporánea, en donde la gente ya no busca el contenido de las cosas en grandes entramados dramáticos o en complejas composiciones artísticas. La sociedad actual es una sociedad de la imagen - el cambio biológico se dio hace mucho tiempo, antes éramos una especie del olfato (Sánchez 2014, 312) -. Las imágenes tienen valor en la medida en que las podamos comprender inmediatamente y así poder pasar a la siguiente. Esto guarda una estrecha relación con eso que Hegel llamó la disolución de la forma artística romántica, en la que la excesiva presencia del artista en la obra acarrió la desaparición del arte romántico. De ahí la analogía con las categorías estéticas que está manejando Lukács, en las que se están haciendo aportes sobre la implicación del drama y el público. Éste descubre que «de la conversación entre Sócrates y Agatón ... se desprende un intenso y profundo desprecio del público» (Lukács 1968, 258). Lo que quizás nos da a entender un público no solo más crítico, sino incluso y porque no, más

preparado. Llegando en muchos casos a ser un participante activo en la misma representación dramática.

Hay muchos testimonios acerca de lo ruidoso e indisciplinado que podía ser el público ateniense y el público de la Antigüedad en general, cuya implicación en el espectáculo que contemplaba daba lugar a una participación mucho más activa que en la actualidad (Conti et al 2016, 18).

En la actualidad los cambios son más significativos. Hoy nos encontramos con escenarios diferentes en donde el autor de los dramas no se ve en la necesidad de ser refrendado por el público, lo que a su vez acarrea una hipotética pérdida de calidad de lo representado.

Ante todo, hay que decir que hoy la lucha ya no es tan inevitable, hoy, es decir, desde que existe el nuevo drama (existe el drama en forma de libro, lo que no existió antes). Hoy incluso el escritor que percibe la vida necesariamente en forma dramática tiene la posibilidad de crear sin tener que considerar el escenario (Lukács 1968, 258).

Y así llegamos a la preocupante conclusión de que entre el autor y el público se ha generado una barrera natural que impide que una obra sea valorada de acuerdo con las necesidades sociales que tiene que suplir o bien demandar. Es el público el agente más indicado para decir si una obra representa sus necesidades o no. Lukács nos pone ante la evidencia de que:

El libro confiere al drama la posibilidad de prescindir del efecto inmediato sobre las masas, del efecto sobre el hombre individual. Es decir, el efecto puramente individual en vez del general, el diferenciado en vez del primitivo, el íntimo y ambiental en vez del sonoro y monumental, el intelectual en vez del sensible, el paulatino en vez del vehemente e inmediato (Lukács 1968, 259).

Esto produce varios efectos sobre las creaciones artísticas contemporáneas. Quizás el más llamativo sea la pérdida del compromiso que tiene que haber entre las obras y la sociedad y en la que supuestamente el artista es el intermediario, ya que al parecer es el único que está dotado de esa ¿mágica? capacidad de ver detrás de donde los ojos de un simple mortal no alcanzan a llegar con su vista. Otro efecto que se presenta ante este novedoso fenómeno de presentar las obras en un formato que no sea el escenario sería que «... el drama huye como drama editado puramente lírico y filosófico ante cualquier lucha con la realidad, y que busque en parte un escenario imaginario» (Lukács 1968, 259). Aquí nos encontramos ya ante algo mucho más preocupante, se trata de esa huida o el rechazo de enfrentarse con la realidad. Estaríamos hablando de la interioridad o de lo que Lukács llama: «la singularidad privada» (Lukács 1967, 325). Como se puede ver, el poder de las tendencias idealistas sigue estando muy vigente en todos los campos de la cultura, pasando a ocupar el puesto de la siempre sospechosa intelectualidad «La cultura sobre la cual nace el nuevo drama es más intelectual que cualquier anterior» (Lukács 1968, 259). Esta intelectualidad a la manera hegeliana ha impregnado todas las esferas de la cultura. «La técnica y el *confort* permiten *hablar* de cultura sin tenerla» afirma Thomas Mann en el *Doktor Faustus* (87). Lo más peligroso de esta tendencia es que se recluye en el capricho individual, quedando de esta manera separada del conjunto de la sociedad y, convirtiéndose en un mero espectáculo privado de una elite selecta de gente supuestamente muy bien preparada. «... corroídas por los excesos del individualismo y del capricho estético» (Trotsky 1971, 153). Ahora ya estamos frente la creación exclusiva de un arte creado para una minoría.

El anhelo de un teatro que no solo tuviese significación para la masa cuyos deseos se limitaban a la distracción momentánea... coadyuvó a producir un nuevo teatro, el teatro de la minoría, el nuevo teatro íntimo. Strindberg plantea por primera vez esta idea en su prólogo a *la señorita Julia*, a la manera de un programa, y se realiza por vez primera en París, para ser recogida luego en Berlín y en algunas ciudades más (Lukács 1968, 261).

Aquí, más que una influencia directa por parte de Strindberg en Lukács, lo que trata de poner en evidencia éste, en relación con aquél, es el hecho de que Strindberg puso al servicio de una minoría selecta parte de su producción teatral, al menos en estos

parámetros en los que se plantea la discusión, parámetros tan importantes que serán uno de los núcleos centrales de su estética, esto es, toda la crítica a lo que comúnmente se llama «la singularidad privada» (Lukács 1967, 325). De la que tampoco pudo escapar Ibsen, como muy bien no lo recuerda Lukács refiriéndose al «fruto de las ilusiones individualistas de Ibsen» (Lukács 1967, 80). Asunto ya abordado que vuelve a aparecer en otro contexto. O lo que es lo mismo, caer en el individualismo como un mecanismo de la forma de creación aristocrática que lleva inevitablemente a plantear los problemas de forma individual y no como deben ser tratados en realidad, esto es, de forma social. Cuando la representación apela al estado anímico, a la interioridad anímica del sujeto, la representación artística desemboca en el pleno esteticismo, alejándose así de los aspectos sociales que la deberían revestir (Jauss 1989, 222).

Desarrollo histórico de Lukács

Una vez se han detallado las posiciones de Nietzsche, Lukács y las posibles similitudes y divergencias entre ambos, veamos el recorrido que hace Lukács. Para tratar de encontrar claridad en torno a este complejo desarrollo haremos un breve recorrido buscando las nociones tratadas a través de cada uno de ellos: Homero es la génesis, el punto primigenio del que parte Lukács y, no solo del que parte, sino al que además pide volver. De ahí su gran importancia:

Rigurosamente hablando, el héroe de la epopeya no es nunca un individuo. Desde antiguo se ha considerado como rasgo esencial del epos el que su objeto no sea un destino personal, sino el de una comunidad. Y con razón, pues el redondeo y la cerrazón del sistema de valores que determina el cosmos épico produce un todo demasiado orgánico para que pueda cerrarse en él una parte tan completamente, o tan intensamente fundamentarse en sí misma que pueda descubrirse como interioridad, devenir persona (Lukács 1999, 84).

Cuando Lukács habla de epopeya se está refiriendo directamente a Homero, por eso la insistencia en el cambio de enfoque: de lo comunitario objetivo a lo personal o individual subjetivo.

En sus penetrantes análisis de la epopeya homérica como fruto de un mundo de perfecta armonía entre objetividad y subjetividad y de la novela moderna como fruto, a su vez, de la escisión que late en sus orígenes . . . el individuo busca un obligado refugio en los *ideales* y en la esfera subjetiva . . . (Muñoz 2002, 47).

Este recorrido que comienza en el siglo VIII a. C. encuentra su primer gran punto de inflexión en el siglo XIII de la mano de Dante, en éste ya se comienzan a dibujar los perfiles en la separación de esta manera de refiguración. Sin dejar por fuera de estas consideraciones la importante noción lukácsiana referente a la separación que se presenta entre el reflejo científico y estético de la realidad. «En Dante se encuentran restos de esa

imperceptible conversión o confusión de reflejo científico y poético de la realidad» (Lukács 1966, 228). Lukács descubre en la obra de Dante que sus personajes ya son personalidades individuales que se enfrentan al mundo material.

Dante . . . [1265-1321] es el único gran ejemplo en el cual la arquitectura vence inequívocamente a la organicidad, y por eso representa una transición histórico-filosófica entre la epopeya pura y la novela. Tiene aun la inmanente ausencia de distancias y la compacidad de la verdadera epopeya, pero sus figuras son ya individuos que se contraponen consciente y enérgicamente a un mundo que se cierra frente a ellos, y en esa resistencia llegan a ser reales personalidades (Lukács 1999, 86).

Lo más significativo de este importante período era la división que se estaba presentando entre las dos formas de refiguración de la realidad. Lukács era plenamente consciente de la separación que se había dado en esa época, de ahí que trate de adentrarse en esta compleja problemática para tratar de encontrar la solución a su propia situación creativa, – consistente entre la oposición y similitud que se presentaba entre la labor del crítico-ensayista y el poeta - Echémosle un vistazo a los aportes que realiza en *Qué es el ensayo*, obra del año 1910.

Me parece que la cuestión se planteó del modo más claro en la Edad Media, cuando los pensadores se dividieron en dos campos, uno de los cuales afirmó que los universales, los conceptos (las ideas de Platón, si lo prefieres) son las únicas realidades verdaderas, mientras el otro no los reconocía más que como palabras, como nombres condensadores de las únicas cosas verdaderas, las cosas singulares. Esa misma duplicidad divide también los medios de expresión; la contraposición es aquí entre la imagen y la “significación”. Uno de los principios es creador de imágenes, el otro es un principio que pone significaciones; para el primero solo hay cosas, para el segundo solo hay sus conexiones, solo conceptos y valores (Lukács 2016, 12).

El tránsito histórico que recorre el centro de las obras literarias, que va desde Homero y llega hasta la narrativa rusa, consistente en la desaparición de lo general y la

supremacía de lo individual es detectado por Lukács en las obras más representativas de cada período. De ahí que las influencias que recibe Lukács adopten la forma de la asimilación y buen ver los secretos que estas obras ocultaban y que solo Lukács supo ver. Serán Rabelais y especialmente Cervantes los que cojan el testigo de Dante. Aunque también es cierto que lo hacen desde diferentes ángulos: «El período de nacimiento de la sociedad burguesa. La lucha de los grandes novelistas de este período (Rabelais. . . [1494-1553], Cervantes. . . [1547-1616]) está orientado en primera línea contra la esclavización medieval del hombre» (Lukács 2011, 83). Pero el centro de la problemática sigue estando presente. Así los personajes de Cervantes en Don Quijote actúen con una cierta individualidad lo están haciendo dentro de un escenario social real:

. . . Don Quijote consiste en una sucesión de episodios individuales que están unidos exclusivamente por el pathos de la figura del héroe en su contraste con Sancho Panza y con la restante realidad, que se ha vuelto prosaica. Sin embargo, la unidad de la acción está presente aquí en el gran sentido épico, porque los personajes revelan siempre lo esencial concretamente, actuando en situaciones concretas . . . (Lukács 2011, 47).

Lukács destaca igualmente que la importancia de la obra de Cervantes está en haber sido creada dentro de un período de profundo cambio social. Pero aún dentro de este ambiente propicio para desarrollar con amplitud la confrontación del héroe con el mundo, esta novela del idealismo abstracto caracteriza la estrechez de la consciencia ante la envergadura y complejidad del mundo en el que se desenvuelve (Goldmann 1975, 17).

No ha sido el ingenuo poeta Cervantes el que ha superado todos los peligros – que él no conocía – de su forma, descubriendo así esa perfección inverosímil, sino que eso lo ha logrado el intuitivo visionario del instante histórico-filosófico que nunca volverá. Su visión brotó en el punto en que se separaban dos épocas del mundo (Lukács 1999, 146).

Aunque en esta afirmación también esta oculta esa otra parte importante de esta tesis: la conciencia o no que debe tener el artista a la hora de crear sus obras. Asunto que recibirá un tratamiento en un capítulo aparte. El hecho de crear la obra en medio de una

frontera temporal supremamente importante: el paso del feudalismo a la época burguesa, esto ha hecho de Cervantes uno de los escritores más llamativos para Lukács. Cuando Lukács emprende el estudio de la obra de Balzac: *Las ilusiones perdidas*, ya descubre también estas categorías estéticas en Cervantes. En este caso cuando el arte brotado de la naciente burguesía destruye las ya finales ilusiones del feudalismo: «La primera gran novela Don Quijote, ya es una historia de las “*Ilusiones perdidas*”. Pero en el caso de Cervantes, la incipiente sociedad burguesa destruye las últimas ilusiones feudales» (Lukács 1968, 331).

El despliegue del tema pasa a otros escritores y a otro momento histórico. Ahora Lukács se ocupa del estudio de otro período:

El período de la acumulación originaria. El desarrollo decisivo tiene lugar en Inglaterra (Defoe. . . [1659-1661], Fielding. . . [1707-1754], Smollett. . . [1721-1771], etcétera). El horizonte amplio y fantástico se estrecha, también el argumento y los personajes se vuelven realistas en sentido estricto (Lukács 2011, 84).

Lukács ve por ejemplo esto en la obra de Defoe: «La contradicción, productiva para la novela, consiste aquí precisamente en la contradicción irresuelta entre los horroroso del tema representado y el inquebrantable optimismo de la clase ascendente (Defoe)» (Lukács 2011, 84). Optimismo aún dentro de la gran individualidad del sujeto aislado, del sujeto isla, en cualquier caso. Con Goethe (1749-1832) damos un paso más en la misma dirección, esto es, en la confrontación que se da entre lo individual y lo general, o entre la epopeya y la novela. Tanto el *Wilhelm Meister* de Goethe, como *Enrique el Verde* de Keller, son obras que representan un paradigma en la búsqueda del héroe problemático. «El *Wilhelm Meister* se encuentra estéticamente e histórico-filosóficamente entre esos dos tipos de configuración; su tema es la reconciliación del individuo problemático, guiado por el vivido ideal, con la concreta realidad social» (Lukács 1999, 147). Para Lucien Goldmann ambas obras entran dentro de la esfera de «la novela educativa» (1975, 17-18), tercer tipo de refiguración escrita detectada en la obra de Lukács. Aunque en ambas los protagonistas ya han renunciado a la «búsqueda problemática», sin embargo, no aceptan el «mundo convencional», ni mucho menos «la escala implícita de valores» que contiene dicho mundo.

En Honoré de Balzac (1799-1850) Lukács descubre más que una simple confrontación del héroe positivo con el resto de la sociedad, encuentra en él al más fiel y auténtico escritor realista, que además ha creado una gran obra empujado por la misma fuerza arrolladora de la realidad social que lo envolvía y no lo dejaba escapar.

En casi todas sus novelas, Balzac narra el auge capitalista, la transformación de la primitiva artesanía en moderno capitalismo, el desmesurado crecimiento de la ciudad y el campo debido al capital impetuosamente creciente, la desaparición de todas las formas sociales y las ideologías tradicionales ante el victorioso avance del capitalismo (Lukács 1968, 333).

Convirtiéndose quizás en el escritor que llega a una mayor profundidad en la exploración de estas nociones. Si sus personajes tienen algún carácter individual se están moviendo siempre dentro de un entramado social. Podría decirse que Lukács encuentra en Balzac las huellas de su anhelado regreso al esplendor homérico de la colectivización de la creación artística, colectivización no por su despliegue mercantil, sino por la incursión de categorías sociales en la refiguración.

Y a pesar de ello, tras esta composición que en apariencia solo parte de lo individual siempre existe un profundo conocimiento de las relaciones sociales, una valoración más exacta de las tendencias sociales de desarrollo que tras el pedante aspecto de “científico” de los realistas posteriores . . . [Quizás se refiere a Zola] (Lukács 1968, 334).

Otro de los grandes aportes que da Balzac a Lukács consiste en que aquel es el escritor, previo a la llegada de Flaubert, que más signos manifiesta sobre la evolución del capitalismo: «En el paso de Balzac a Flaubert, percibe Lukács una alteración en la evolución del capitalismo» (ctd en Lukács 2011, 18). Por su parte para Flaubert (1821-1880): «La *Educación sentimental* de Flaubert . . . la novela más típica del siglo XIX por lo que hace a la problemática de la forma novelística . . . es la única que ha alcanzado la verdadera objetividad épica» (Lukács 1999, 141). Será ya con la llegada del período imperialista, posterior desde luego a la Revolución Democrática de 1848, cuando la forma

de la novela llegue a su final. Recordar que es el período burgués por excelencia, el momento en el que la forma de representación de la novela llegue a su fin. «La disolución definitiva de la forma novela en la era del imperialismo (Proust . . . [1913-1927], Joyce . . . [1882-1941])» (Lukács 2011, 87). Pero dentro del destrozo compositivo y creativo surgido en este período también surgió un importante movimiento literario, el que Lukács llama: El realismo crítico. Son escritores que, aunque no se vuelcan con el mundo socialista naciente, tampoco reniegan de él.

La creciente barbarización de la cultura en el imperialismo . . . conduce, por cierto, de un lado, a la bancarrota de algunos escritores talentosos: pero genera, de otro lado, en los mejores, un movimiento de oposición cada vez más fuerte (Romain Rolland. . . [1866-1944], Tomas y Heinrich Mann, etcétera). Este desarrollo, que ha llevado a la literatura del frente popular antifascista, trae consigo una renovación del verdadero realismo para la novela, intentos muy enérgicos y a menudo exitosos de superar las influencias de la decadencia (del naturalismo y las tendencias abiertamente antirrealistas) en la configuración literaria. Recién a través de esta tenaz lucha entre humanidad y barbarie, entre realismo y alejamiento de la realidad, huida, apologética, etcétera, queda definida en sus rasgos esenciales la identidad de la novela burguesa del presente (Lukács 2011, 87).

Este largo recorrido termina con el advenimiento del Realismo Socialista de los escritores rusos: Gorki, Shólojov, Dostoievski y Makárenko. Aquí es en donde se cierra el círculo y vuelve otra vez a revivir la forma de refiguración de Homero. Vuelve otra vez la vieja epopeya, la gran épica social, se han acabado los conflictos interiores del individuo, la llamada por Lukács: «singularidad privada» ha dado paso a la resolución de los problemas sociales de una manera colectiva. Llegó la hora de: *La madre*, *Los campos roturados*, *El don apacible*, *El destino de un hombre*, *Los Hermanos Karamazov* y *El poema pedagógico*. «Gorki. . . [1868-1936], Shólojov. . . [1905-1984] [como modelos del nuevo resurgir de la gran épica]» (Lukács 2011, 88).

La novela, refiguración del sentido o no sentido de la vida

Pues los hombres aman de la vida lo atmosférico, su indeterminación, cuya oscilación no termina nunca y tampoco se extiende nunca hasta el extremo; aman la gran incertidumbre . . .

(Lukács 2013, 243).

Antes de desarrollar el tema de la novela y su relación con la tragedia - que además viene derivada de su contraposición con la epopeya, ambas refiguran mundos totalmente opuestos - «La novela como épica grande, como configuración narrativa de la totalidad social, se encuentra en una oposición polar respecto del epos antiguo» (Lukács 2011, 77), debemos saber que la novela, en primer lugar, lo que pretende es representar la realidad en su totalidad, esto es, para Lukács la principal característica de la novela es que abarca toda la realidad y la contiene dentro de sus fronteras: «la novela tiene . . . [¿contiene?] la vida entera» (Lukács 2013, 194). O como decía Hegel: la épica grande es la que refigura la totalidad de los objetos.

Por lo que a la representación respecta, también la novela propiamente dicha exige, como el epos, la totalidad de una concepción del mundo y de la vida cuya temática y contenido multilaterales accedan a manifestación dentro del acontecimiento individual que ofrece el centro de todo (Hegel 2007, 786).

Esto queda más claro en el momento en el que Lukács compara la novela corta con la novela en sí. Lukács está planteando esto en el año de 1910:

Pues lo que se puede conseguir de este modo no son más que algunos episodios de una vida humana; pero los episodios no pueden ya llegar a ser simbólicos (como en la novela corta en sentido estricto) y el todo no es lo suficientemente fuerte para poder dar de sí un universo particular cerrado, que lo abarque todo (la novela) (Lukács 2013, 137).

Este es el mismo motivo por el que veía en la obra de Storm la imposibilidad de la representación novelística: «El tipo de percepción de Storm no podría abarcar la múltiple riqueza del mundo como exige la forma de la novela: él veía solo casos singulares, posibilidades de novela corta» (Lukács 2013, 138). En el año de 1908 en el ensayo: *Metafísica de la tragedia* Lukács afirma que los hombres «Aman la gran incertidumbre», esto da paso al segundo punto de vista desde el que se abordará la búsqueda de las nociones sobre el origen y la justificación del mundo de tragedia. Recordemos lo que al respecto nos dice Goldmann: «En 1908, la realidad esencial de la muerte suprime para Lukács toda posibilidad de acción significativa; en 1923 la posibilidad de la acción relega, inversamente, a segundo plano el problema de la muerte» (Goldmann 1975, 58-59). Quince años separan la publicación de dos de las obras más significativas en la vida intelectual de Lukács. En 1908-1909 publica su colección de ensayos: *El alma y las formas*, libro que atrajo la atención de la intelectualidad europea, en especial de Thomas Mann, Max Weber y Ernst Bloch, y que debido a ser una obra ensayística cerro las posibilidades para que Lukács entrara a formar parte del mundo académico alemán, que exigía la elaboración de una obra sistemática. Estos son asuntos secundarios, se los trae a colocación para ver la dimensión que adquirió el libro por aquella época. En 1923 Lukács publica la obra que iba a generar un movimiento telúrico dentro del panorama del marxismo ortodoxo: *Historia y consciencia de clase*, en la que da un giro radical a su pensamiento. Para el caso que nos ocupa en estos momentos, el desarrollo del pensamiento de Lukács en torno a la tragedia, son traídos al presente ya que en ellos están ocultos los presupuestos de dicha forma de ver la realidad.

Lucien Goldmann, gran conocedor y especialista de la obra Lukácsiana, es uno de los que más hincapié ha hecho en este sentido. Aunque debemos ser precavidos debido a la supuesta rigidez de su sistema, que basado en las investigaciones sobre Lukács llega a las siguientes conclusiones:

Formular algunas hipótesis sociológicas . . . estas hipótesis se refieren, de un lado, a la homología entre la estructura de la novela clásica y la estructura de la economía liberal, establecida sobre el intercambio, y, de otro, a la existencia de ciertos paralelismos entre sus evoluciones posteriores (Goldmann 1975, 16).

De todas maneras, el propio Lukács fue conocedor de la obra de Goldmann y, en algunas ocasiones, alabó su gran agudeza intelectual, como cuando lo cita para hacer alusión a un asunto no resuelto entre Lukács y Heidegger: «Podemos pasar ahora por alto la cuestión filosófica que suscitó principalmente L. Goldmann, al ver en la obra de Heidegger una parcial réplica polémica a mi libro – desde luego no citado -» (Lukács 1985, 26). Es Jacobo Muñoz quien nos recuerda que Lukács se refirió a la obra de Heidegger con un cierto respeto: «Al menos Lukács . . . aún dio en integrarlo en un poderoso contexto . . . cuya bifronte y decisiva sustancia última . . . ignoran ya . . . los apasionados de las anécdotas» (Muñoz 2002, 68). La obra no citada de Lukács es, claro está, *Historia y consciencia de clase*. Tengamos en cuenta que ambos autores estaban tratando de dar respuesta a las mismas preguntas y que Lukács, apoyado en gran medida en Dostoievski, se había adelantado a los planteamientos del arrepentido seguidor del fascismo.

. . . los motivos clásicos de la crítica neorromántica de la modernidad capitalista operan, en efecto, en el joven Lukács con particular fuerza definitoria, mucho antes de que Heidegger, lector no menos atento de Dostoyevski en la década de los veinte, diera en desarrollarlos a su peculiar modo y manera en su obra cumbre (Muñoz 2002, 45-46).

Ahora bien, volviendo a la cita inicial, podemos observar que Lukács ya entrevió un atisbo de dialéctica «atmosférico - no termina nunca - nunca se extiende hasta el extremo . . .» pero también es evidente que no es su principal preocupación. Aunque en los años 1914-1916 ya era plenamente conocedor de la dialéctica hegeliana, como lo pone de manifiesto en la *Teoría de la novela*: «El drama, la lírica y la épica . . . no se encuentran como tesis, antítesis y síntesis en un proceso dialectico, sino que cada uno de ellos es una forma de configuración del mundo cualitativamente heterogénea con las demás» (Lukács 1999, 144).

En síntesis, y antes de entrar en materia, es totalmente diferente abordar un tema teniendo como elemento en el horizonte la falta de sentido de la vida y con él la noción de que hemos sido casi que arrojados a la nada – en sintonía con la famosa expresión de Sartre - y, por el otro, tener ya en el horizonte una idea fija y un futuro claro hacia dónde dirigirse. Para el Lukács de *El alma y las formas* si la vida no tenía significado lo que

tendríamos que hacer como mínimo es ser conscientes de esa limitación, de esa barrera, esto es:

Solo la comprensión de la insuperabilidad hace que algo sea trágico. Una tragedia en sentido verdadero y profundo no se puede producir más que cuando los que se encuentran en pugna irreconciliable surgen del mismo suelo y están emparentados en su esencia más íntima (Lukács 2013, 118).

En cuando al papel que juegan los protagonistas en el desarrollo de la novela podremos comenzar con ver cuál es su búsqueda, la situación del mundo en el que se desarrolla, la relación que existe entre los protagonistas de las novelas, los héroes y el mundo degradado burgués en el que se mueven. ¿será que esa búsqueda degradada, de la que habla Lukács, es la misma situación en la que habla de un mundo carente de significado?, o ¿será que la sintonía que tiene que existir entre el mundo material y el sujeto ha desaparecido? «Pues la búsqueda no es más que la expresión, dicho desde el sujeto, de que tanto el objetivo todo de la vida cuanto sus relaciones con los sujetos carecen totalmente de armonía evidente» (Lukács 1999, 79). ¿Ese mundo decadente y evanescente a punto de desaparecer, y que ha creado obras de arte dignas de admirar, tiene que pasar a ser suplantado por quién? ¿Será que es el momento en el que tiene que llegar el nuevo Homero (Dostoievski)? ¿La búsqueda del héroe problemático solo se puede dar en la situación en la que justo ha nacido? Por lo tanto ¿con la desaparición del escenario conflictivo, desaparece también la gran novela?

Para tratar de responder a estas preguntas Lukács parte de la premisa de la necesidad de crear un héroe positivo «. . . [antes se debe de haber destruido el creado por el romanticismo] gran decisión europea del siglo. El desenmascaramiento del héroe romántico» (Lukács 1962, 385), tanto para la burguesía como para el floreciente proletariado, ambas formas de desarrollo social necesitan reflejar en alguien todos los conflictos que pretenden refigurar. «Surge necesariamente la posibilidad de configurar al trabajador con conciencia de clase como héroe “positivo”» (Lukács 2011, 88). “El héroe” se convierte en el campo de batalla en donde se va a librar la guerra por definir verdaderamente el papel que juegan todos los autores involucrados. Esta figura artística pasará a ser determinante, tanto que es así como «el mundo se ha vuelto el lamento de los

héroes por la ausencia de los dioses» (Surghi 2015, 78). Dicho lamento ocupará el lugar central en las refiguraciones artísticas. Por este motivo es por el que la «La novela no es que otra cosa que la historia de una búsqueda *degradada* (que Lukács denomina «demoniaca»), búsqueda de valores auténticos en un mundo también degradado, pero a nivel más avanzado y de un modo distinto» (Goldmann 1975, 16). Esta búsqueda, de la que habla tanto Goldmann como Lukács, la emprende el nombrado Héroe Positivo, pero éste a su vez trae tras de sí toda la gran problemática de la tipicidad. Esta categoría estética es, quizás, de las más importantes para Lukács, de ella se ocupa en gran medida en su *Estética*. Veamos el gran problema al que se enfrentaban los escritores al tratar de dotar a sus protagonistas de características típicas:

“Héroe positivo”, los grandes novelistas se ven impelidos a inventar una acción que sea típica de la situación social de su tiempo, y escogen como agente de esta acción a un hombre que ha de portar, asimismo, los rasgos típicos de la clase y que, sin embargo, tiene que aparecer al mismo tiempo de manera afirmativa, positiva, en su esencia, como destino (Lukács 2011, 81).

De ahora en adelante Lukács comienza a utilizar la categoría de lo típico o, como la llama en el primer tomo de la *Estética*: «la acentuación de lo esencial» (Lukács 1966, 141). Los protagonistas de las novelas, los héroes, tienen que tener a la vez las características típicas de los individuos de la sociedad, pero poseídas por individuos que no las poseen, esto es, el burgués medio, el protagonista de la novela en la época del imperialismo o expansión del capitalismo, no es el representante típico de la sociedad, no es él el que posee esas características típicas que nos represente a todos. Más bien sería un típico representante de una clase social llamada a desaparecer, pero en ningún caso un poseedor de características típicas universales.

El héroe *demoníaco* de la novela es un loco o un criminal, en todo caso un personaje problemático, como ya se ha dicho, cuya búsqueda degradada, y por eso mismo inauténtica, de valores auténticos en un mundo de conformismo y de convención, constituye el contenido de este nuevo género literario que los escritores han creado en la sociedad individualista y que han denominado «novela» (Goldmann 1975, 17).

Este factor referente al puesto y función que ocupa el protagonista en la novela “héroe problemático” sigue jugando un papel central:

El proceso, que es la forma interna de la novela, es el camino del individuo problemático hasta sí mismo, el camino que va desde la oscura prisión de la realidad simplemente existente, heterogénea en sí, sin sentido para el individuo, hasta el autoconocimiento claro (Lukács 1999, 96).

Podemos ver el recorrido que debe hacer el protagonista de la novela, debe partir de la realidad hacia el interior. Así sea esta la fórmula marxista para definir la determinación de la realidad vemos como Lukács rompe el triple camino que propone Hegel en su *Fenomenología*, esto es, consciencia-realidad-consciencia. Además, también se debe resaltar la forma en la que Lukács llama a la realidad material existente fuera de la consciencia: «oscura prisión de la realidad simplemente existente». Está claro que ya va por el camino correcto, pero aún no lo ha resuelto del todo. El camino del individuo problemático, ese es el eje principal y la mayor preocupación de Lukács. Tengamos presente una premisa inalienable: tanto la obra como el protagonista, lo son, ambos, de un mundo degradado. Quizás en uno de los lugares más destacados en los que Lukács encontró esta tendencia fue en las obras de los escritores románticos. Recordar la crítica que ejerce Lukács contra la literatura nacida después de la Revolución Democrática de 1848, la cual recibe sus ataques debido a que se alejaron de los auténticos presupuestos sociales y se dedicaron a centrarse más en categorías problemáticas como, por ejemplo: «vincular la tragedia con el pesimismo o la utilización de la categoría de nostalgia» (Lukács 1966, 227).

En su estancia en Moscú sigue proponiendo análisis en torno a este crucial período de la producción literaria burguesa.

La novela seria y artísticamente elevada del período posterior a 1848 tiene que nadar siempre, por consiguiente, contra la corriente, tanto en los contenidos como en lo formal;

tiene que aislarse respecto del desarrollo de la gran masa de su propia clase – y, por cierto, en una medida creciente -. Este tipo de oposición, cuando no tiene ningún vínculo con la clase revolucionaria, con el proletariado, conduce justamente a los mejores escritores burgueses cada vez más profundamente a un aislamiento social y artístico. Ya no pueden, a diferencia de los viejos novelistas, vivir la vida de la sociedad, la vida de su propia clase, ni luchar sus luchas; se convierten en observadores de una realidad social en mayor o menor medida ajena y hostil (Lukács 2011, 63).

Y por qué no hablar también de la categoría de resignación, la cual ve Lukács tras las obras de Balzac, resignación que impregnó igualmente la producción literaria de un período entero. Destacar que todos estos fenómenos se estaban presentando dentro de la producción cultural burguesa, la cual los creaba, no solo por no saber enfrentarse a la realidad, sino también para defender su posición de clase. «La conducta de Séchard es la de la resignación . . . la resignación desempeña un papel muy grande en la literatura burguesa del siglo XIX» (Lukács 1968, 335).

También hay que destacar que los escritores de este período se veían en la obligación, ideológica, de obviar el debate, de mantenerlo oculto, para no generar movimientos sociales en contra de lo socialmente aceptado. «Cuanto más manifiestamente aparece la lucha de clases entre burguesía y proletariado como suceso central de la sociedad toda, tanto más imposible les resulta a los novelistas burgueses abordar, de manera central, los problemas contrales de la sociedad» (Lukács 2011, 70). El movimiento romántico sería uno de esos grupos de escritores que huyeron de la realidad social para terminar refugiándose dentro del mundo problemático del individuo. Los protagonistas de sus obras se refugian en el interior del sujeto, para terminar por declarar que en su propio interior es en donde reside verdaderamente el conocimiento de la realidad. Esto es lo que nos dice Lukács en el ensayo dedicado a Novalis refiriéndose a uno de los hermanos Schlegel:

Friedrich Schlegel escribió una vez que las principales tendencias de la época eran la Revolución Francesa, la doctrina de la ciencia de Fichte y el *Wilhelm Meister* de Goethe; esa enumeración contiene toda la grandeza y toda la tragedia de los movimientos culturales alemanes. Para Alemania no había más que un camino hacia la cultura: el interno, el de la

revolución del espíritu; nadie podía pensar seriamente en una revolución real (Lukács 2013, 96).

Esto concuerda a la perfección con el florecimiento de las ciencias del espíritu, de las que Lukács fue seguidor en su juventud. Pero el Lukács de 1907, año del ensayo sobre Novalis, ya era totalmente consciente de que la revolución se quedaba estancada en el interior del sujeto, de ahí la gran tragedia de los escritores alemanes. ¡Mayor consecuencia!: ni manera de pensar en una revolución real. Es en torno a todo esto que gira el concepto de tragedia en Lukács. Iremos atando los hilos y les iremos dando forma, esto es, iremos despejando el camino para detectar el momento en el que Lukács ubica la tragedia. De momento baste con decir que, hasta que no se rompan con estos moldes sociales – que valga la pena decir: son reales – no se podrá superar la tragedia.

Ahora bien, existe también otro elemento a destacar, se trata de ver el papel que juegan las categorías de lo individual y lo general en el desarrollo de la tragedia. En el ambiente en que Lukács escribió sobre estos temas no se tenía mucha claridad sobre lo que significaba la vida para el hombre, es más, Lukács se estaba moviendo en el terreno del peligroso existencialismo, en el que no se le daban muchas esperanzas al hombre de algún día poder compartir en sociedad con todos los demás. En este caso nos estamos refiriendo a la existencia individual, en donde toda la esfera humana se movía en términos de individualismo.

El conocimiento del límite descubre su esencia, deja caer de ella con desprecio y sin atención todo lo demás, pero da a la esencia la existencia de la necesidad interior y única. Pues el límite no limita sino por fuera, solo desde fuera es un principio que corta posibilidades. Para el alma despierta es el conocimiento de lo que verdaderamente le pertenece. Solo para una idea absoluta abstracta del hombre es posible todo lo humano. Lo trágico es la realización de su concreta esencialidad. La tragedia contesta aquí firme y seguramente a la cuestión más delicada del platonismo: la cuestión de si también las cosas singulares tienen ideas, esencialidades. Su respuesta invierte la pregunta: solo lo singular, solo lo singular llevado hasta el límite extremo es adecuado a su idea, es verdaderamente ente. Lo general, que lo incluye todo sin color y sin forma, es en su omnivocidad demasiado débil, y demasiado vacío en su unidad para poder devenir real. Es demasiado ente para

poder tener un ser real; su identidad es una tautología; la idea es adecuada a sí misma. Así responde la tragedia, con una superación del platonismo, el juicio que Platón emitió sobre ella (Lukács 2013, 254).

Si anteriormente en *La metafísica de la tragedia* (1910), indagando sobre las motivaciones platónicas, hacía estas afirmaciones sobre la analogía entre lo individual y lo general: «La tragedia contesta aquí firme y seguramente a la cuestión más delicada del platonismo: la cuestión de si también las cosas singulares tienen ideas, esencialidades» (254) y «Lo general, que lo incluye todo sin color y sin forma, es en su omnivocidad demasiado débil, y demasiado vacío en su unidad para poder devenir real» (254) dando claramente a entender que él está a favor de la individualidad, ya que se deja entrever con mucha claridad que lo general es pobre. En un texto también temprano *Civilizaciones cerradas* (1914-15) esta manera de pensar es reemplazada por un pensamiento mucho más cercano y próximo con lo que será el Lukács maduro:

Porque el hombre no se halla solitario, como único portador de substancialidad, en medio de estructuras reflexivas: sus relaciones con los demás, así como las formaciones que nacen de tal situación están llenas de substancia al igual que él. E incluso más realmente llenas de substancia, porque son más generales (Lukács 1968, 79).

La tragedia como foco primario de ética y estética

La forma de la novela es, más que otra alguna, expresión del desamparo trascendental
(Lukács 1999, 60).

Como dice Lukács, la novela es el único género literario en que la *ética del novelista se transforma en un problema estético de la obra* (Goldmann 1975, 22).

Tendríamos que entender la relación de lo trágico con el origen de lo ético y lo estético con esta noción que nos da Lukács sobre lo que es la forma de la novela, esto es, con la expresión de un mundo al cual le ha sido arrebatada la esfera trascendental; pero, la cual, aun dentro de esa esfera ya mundana, no ha logrado darle sentido a la vida humana. Si las representaciones artísticas – literarias – no han sido capaces de transformar la sociedad, entonces no nos queda otro remedio que tratar de transformarnos nosotros mismos interiormente²¹.

Sin embargo, esa transformación interior, que en Lukács es compleja y traumática, cuando no angustiante y solitaria pues en un punto se trata de elegir entre Dostoievski o Kant, deja huellas posibles de leer a la luz de una época que se ve signada por la disyuntiva de afirmar un pensamiento ético o un pensamiento estético (Surghi 2015, 40).

Aunque este tema también está íntimamente relacionado con el siguiente: el papel que han jugado los dioses en el desarrollo de la tragedia, o sea, ver las diferentes posibilidades de creación artísticas una vez que las máximas figuras trascendentales han abandonado la escena humana. Para poder ver el papel que juega la tragedia en relación con la estética haremos una aproximación a algún lugar común en el que ambas categorías se junten y produzcan, debido a su cercanía, un choque que las involucre a ambas. La pista para poder detectar este contacto la da Lukács en *Heidelberger Ästhetik*: «El comportamiento estético normativo es una vivencia pura, ya sea en la plena

²¹ Lukács, Georg. *Diario 1910-1911 y otros escritos de juventud*. Madrid: Península, 1985, p. 68.

contemplación del receptor o en la actividad del creador» (Lukács 2015, 202. Trad. D. C.)²². La vivencia pura, esa que nos hace llegar hasta el final, la que impide que nos quedemos a mitad del camino. Además, esta vivencia pura tiene dos caras, puede ser vivida tanto por el receptor como por el creador, Lukács les otorga a ambos la misma capacidad vivencial. Esta categoría de vivencia contiene evidentemente una gran dosis de las ciencias del espíritu diltheyanas, ya que por la época simpatizaba bastante con dicha escuela. Si para Lukács la vida no tiene sentido porque no es capaz de vivir la vida hasta el final, esto es, se queda siempre en las inmediaciones, no se atreve a llegar hasta las últimas consecuencias, la estética sí que puede llegar a convertirse en una vivencia pura, tal es el poder que le otorga Lukács a la estética y de ahí la conexión de lo trágico con la estética.

No podemos perder de vista otra noción básica, y es la relacionada con que la representación o refiguración, a través de la tragedia, expone y contiene la realidad más esencial y completa del hombre en su conjunto. Vendría a ser más o menos lo mismo que la novela, la cual, tanto Lukács como Hegel, hacían portadora de la realidad en su totalidad. «La tragedia, en virtud de la concentración de las fuerzas, introduce además en la vivencia trágica riquezas e intensidades de la vida nunca antes manifiestas. De esta manera consigue la tragedia revelar, precisamente en la caída, la totalidad del hombre» (López 1975, 419)²³.

Ahora bien, Lukács lleva la concepción de la tragedia a un estrecho vínculo con la ética, pero de una manera nuevamente diferente a la de Hegel. Quizás sea este uno de los motivos que lo empuja inevitablemente a las mismas conclusiones a las que llegó Nicolás Maquiavelo. Es así como expone el cambio al que se ve sometido un hombre trágico en el momento en el que es llamado por la historia para desarrollar las labores que el destino le impone:

El alma noble es siempre elegida para ser rey, y todo en ella aspira a ese fin; pero el ser rey y su idea no toleran nobleza alguna. Sus finalidades más altas, su esencia más profunda,

²² «Das normativ ästhetische Verhalten ist ein reines Erlebnis; entweder in der vollendeten Kontemplation des Receptiven oder in der Aktivität des Schaffenden» (Lukács 1975, 92).

²³ López, José. Lukács y el drama moderno. *Teorema: Revista Internacional de filosofía*. Vol. 5, N.º. 3-4, págs. 407-426. 1975.

exigen otra cosa: dureza y maldad, ingratitud y compromiso. El alma real quiere consumir el valor último de la personalidad en la vida real (Lukács 2013, 263).

Tengamos en cuenta que estas palabras fueron escritas por Lukács en el año 1908, en *La metafísica de la tragedia*, dedicado a explorar la obra de su amigo Paul Ernst. Y además de esto también hay que resaltar que Lukács mantendrá los mismos presupuestos hasta 1919, momento en el que vuelve por los mismos caminos en su obra *Táctica y ética*, obra abordada ya de diferentes maneras en esta tesis. Además de esto es bueno también recordar que el gran biógrafo de Lukács ya había hecho igualmente algunas alusiones al respecto:

La filosofía política de Lukács ya no era una que descendía del cielo. Piénsese en Maquiavelo: “Los daños se deben de realizar todos a la vez porque cuanto menos sea el tiempo en que se insista en ellos, menos ofenderán”. Y compárese con Lukács: “Cuando más grande y más intenso sea el terror, más breve será su duración” (Kadarkay 1994, 420)

La tragedia es una disciplina artística en la que se pueden observar con detenimiento la problemática de la ética y la estética. Esta forma artística es de la que Lukács saca sus más radicales consecuencias. Cuando penetra en este mundo lo hace de la mano de más grandes representantes del género. Lukács da comienzo a su análisis del drama afirmando que antes que nada el drama es un acontecimiento burgués. «*Destino trágico de la cultura* . . . [burguesa, desde luego]» (2002, 59), lo llama Jacobo Muñoz. Esta situación se desarrolla dentro de la clase que es la poseedora de los medios de producción, en este sentido, Lukács parece estar tomando los principios que Marx había desarrollado en *La Ideología alemana*, cuando éste afirmaba que la conciencia de una época era la conciencia de la clase dominante en esa época, la cual además no solo era la conciencia de la época, sino que además era la gestadora de toda la producción que se llevaba a cabo, de ahí que el drama sea por necesidad el drama burgués: «El drama moderno es el drama de la burguesía; el drama moderno es el drama burgués» (Lukács 1968, 252). Es así como Lukács emprende la tarea de buscar los orígenes del drama moderno. Para él el origen de dicha forma de desarrollar el drama se encuentra en el período de esterilidad que siguió

al declive presentado una vez terminado el renacimiento. Es un hecho conocido que cada período de tiempo tiene sus propias producciones, las cuales además deben reflejar la problemática de cada época histórica, teniendo presente que este es un dato real, el drama moderno nació del enfrentamiento con viejas formas de representación, es así como:

De momento solo queremos constatar que el nuevo drama se ha formado en la lucha por el drama burgués, lucha llevada a cabo en el período de esterilidad que siguió a la desfloración del drama de Renacimiento, del drama feudal y cortesano (Lukács 1968, 252).

El drama burgués se estaba haciendo un hueco en las nuevas disciplinas encargadas de representar la nueva realidad social, es así como todas las artes se pusieron en la tarea de reflejar a la floreciente sociedad en ascenso, la cual a su vez había reemplazado a la ya moribunda sociedad feudal. Es en este ambiente en el que el poder burgués se apodera de todos los ámbitos de la realidad. Fijémonos por ejemplo en la ópera, antigua representación cómico-teatral, de carácter netamente popular y de la que una vez la burguesía se apoderó pasó a formar parte de su propio patrimonio artístico, quizás el de mayor calado cultural burgués. Recordar las escenas que se vivían en la ópera antes de la aparición de Verdi. En donde se comía, se bebía, se fumaba y se tiraban restos de la comida al escenario cuando la representación no entraba en sintonía con ese mismo ambiente.

Lukács sigue mostrando las condiciones en las que no solo nació en drama sino también en las que se desarrolló: «El nuevo drama fue producido por unas conscientes necesidades racionalistas y encontró un escenario completamente configurado y fortalecido por largas tradiciones» (Lukács 1968, 252). Esto produce dos consecuencias negativas relacionadas con la concepción que se tiene del drama, lo mejor es describir ambas posiciones para que queden ancladas dentro del campo que les corresponde. En primer lugar: «el drama moderno es el primero y hasta ahora único drama que no ha nacido a partir de sentimientos místico-religiosos, que en el transcurso de su evolución posterior se acerca a lo religioso» (Lukács 1968, 252). Esto es, tenemos un drama moderno que, a diferencia del antiguo, se origina por factores netamente místicos, los cuales con el tiempo se van diluyendo y se van acercando más a lo religioso en sí.

Mientras que «el drama antiguo se desprendió paulatinamente de lo religioso» (Lukács 1968, 252).

Resulta sumamente curioso el hecho de que el origen del drama presente éstas características y nexos con la religión, y más aún por el hecho de que la unión con la religión tenga esa doble vía, esto es, que mientras los antiguos buscaban escapar del yugo religioso, refigurando en forma de drama dicha huida, cuando no, que el drama consista precisamente en la misma huida. Por el contrario, el drama moderno nazca de esos sentimientos místicos, para con el tiempo acercarse de lo que en el fondo se tiene es que buscar alejamiento. Los antiguos lo sabían: el drama es escapar del destino al que nos tiene sometidos la trascendentalidad religiosa; sería algo así como descubrir que somos prisioneros de un destino eterno e inamovible y que a la vez nos encontramos ante la imposibilidad de separarnos de él. Es tan poderosa la fuerza del drama para Lukács que llega a decir en *El Alma y las Formas* «Las relaciones entre los hombres no puede contener nada que no esté ya contenida rigurosamente en el complejo del drama» (Lukács 2013, 200). Una vez visto el poder que le confiere al drama en general lo que afirma referente al drama moderno es que en este caso el hombre parte de posiciones lo más místicas posibles para reencontrar el camino y el verdadero sentido en la religión. Es por este motivo que resulta necesario hacer algunas aclaraciones sobre el papel que ha jugado la figura de lo divino en el desarrollo del drama.

La influencia de los dioses en el drama

La novela es la epopeya del mundo abandonado por los dioses (Lukács 1999, 104).

El drama es una representación; una representación del hombre y del destino; cuyo espectador es Dios. Es solo espectador, y nunca se mezcla su palabra ni su gesto entre las palabras o los gestos de los que representan. Solo sus gestos descansan en ellos. «El que mira a Dios muere», escribió una vez Ibsen; pero ¿puede vivir aquel sobre el cual cae su mirada? (Lukács 2013, 241).

Trataremos de ver la relación que encuentra Lukács entre la figura de Dios y la presencia de éste en el drama y, también, la relación que hay entre los sistemas filosóficos que se establecen como barrera al progreso social una vez la representación religiosa ha sido superada. Esto es, hacer un acercamiento a los sistemas filosóficos que atacan a la dialéctica una vez ésta ha contribuido a despejar el horizonte de supuestos metafísicos. Lukács es consciente de que existen dos maneras de ver la tragedia: la primera consistiría en la intervención que efectúa Dios alterando y modificando el acontecer humano y, la segunda, sería cuando la figura de Dios ha sido eliminada del escenario humano. Consistiría en tratar de dar respuesta a la pregunta «¿Qué fuerza nueva sería capaz de establecer entre el hombre y lo divino un nuevo acuerdo?» (Jauss 1989, 228). Aquí nos encontramos con la representación dramática sin la presencia de Dios. Estos aspectos son abordados en *El problema del drama no trágico*, texto escrito por Lukács en 1911. En él se analizan los diferentes puntos de vista con los que afronta la presencia de los dioses en el desarrollo del drama.

Aquí se diferencia del modo más tajante la cosmovisión del *romance* respecto de la correspondiente a la tragedia. ambas comprenden el mundo entero, e implican en su lucha a la divinidad, como la instancia más elevada. Sin embargo, el dios en la tragedia sigue siendo puramente trascendente. Solo resultan perceptibles los seres humanos y sus destinos; el dios constituye tan solo el fundamento último de todos los sucesos; el mundo del romance es panteísta: la divinidad y el destino, el ser humano y la naturaleza se

amalgaman en una masa nueva, luminosa, fluida; en cada momento se encuentra contenido cada uno de los principios de ese mundo (Lukács 2015, 132).

Dios permanece como mero espectador en los asuntos humanos, asuntos que adquieren el carácter de drama cuando son llevados a las tablas por los hombres, tablas en las cuales «Las relaciones entre los hombres no pueden contener nada que no esté ya contenida rigurosamente en el complejo del drama» (Lukács 2013, 200). El cuadro de Tintoretto *La Crucifixión*²⁴ en la Scuola di San Rocco produjo un gran impacto en Lukács.

Este decía que en este cuadro Tintoretto había captado el “amor trágicamente desgraciado de Dios” por el hombre. Pero la figura en la cruz, aislado no solo por la altura de la cruz sino también por la aureola dorada, pálida contra el cielo amenazador, tan solo es un espectador, alguien que, como señalaba Lukács, tan solo observa y nunca interviene ... Lukács señaló que ninguna otra escena de la crucifixión ha intentado jamás producir este particular efecto del redentor, a quien el mundo ha condenado y crucificado, que observa con tranquilo distanciamiento los actos crueles y las aflicciones personales de un mundo todavía ocupado en sus propios asuntos (Kadarkay 1994, 754).

La figura del ser supremo siempre ha jugado un papel central en el desarrollo tanto de la tragedia como del drama. Kadarkay nos informa que «Lukács reverenciaba particularmente los pasajes de Bruegel, que muestran un mundo abandonado de Dios carente de significado» (1994, 135-136). O en el mejor de los casos un mundo en el que la figura del Dios todo poderoso se presentaba ya como «un Dios infinitamente distante, absolutamente extraño» (Muñoz 2002, 71). Pero no es solo Lukács el que se ve afectado por estas nociones, también los podemos ver en Paul Ernest e Ibsen.

No quieren ser solo espectadores de su consumación, directores y consumidores de ella. Traviesamente penetran sus manos en la enigmática intrincación de los hilos del destino y los revuelven hasta que ya es imposible dominarlos con la vista...Dios tiene que abandonar

²⁴ Tintoretto. *La crucifixión*. 1565. Óleo sobre lienzo. Scuola Grande di San Rocco, Venecia.

la escena, pero tiene que seguir siendo espectador: esta es la posibilidad histórica de la era trágica (Lukács 2013, 244).

Así la representación dramática se convierte en el mejor espejo en el que nos podemos mirar; la intervención divina en los asuntos humanos es el factor principal que origina el drama humano, entendiendo éste como el afán que tiene el hombre para huir de las ataduras a las que lo tiene sujeto la divinidad. Ya que los dioses desde tiempos inmemoriales tienen entre una de sus funciones atarnos. En la antiquísima tradición religioso-filosófica-hindú estas nociones estaban claras. Debemos: «Romper las cadenas que nos atan, por arriba, por abajo y en medio, a fin de que podamos vivir» (Román 2008, 93). Es así como el drama, en términos generales, consiste en la lucha que se representa entre los lazos que nos mantienen atados al poder de los dioses y a la libertad de la que al parecer podemos disfrutar.

Los dioses de los griegos son los amos de la naturaleza, los amos de todo por lo cual el hombre puede sufrir o ser feliz. Pero no tiene ningún poder en el reino de la libertad. El hombre, por consiguiente, puede enfrentar a sus dioses, amos de su destino, y oponerles su libertad como el *Prometeo* de Esquilo. Las leyes morales no son dadas por el cielo, y el hombre puede oponerse a los dioses, como la libertad a la naturaleza (Garaudy 1973, 51).

El enfrentamiento es entre la libertad y las fuerzas ciegas de la naturaleza, esa es la gran tragedia humana, ser esclavos de fuerzas desconocidas, las cuales solo pueden ser superadas por la actividad práctica humana; esa actividad, llamada trabajo, es a través de la cual el hombre puede por fin descorrer el velo que pesaba sobre su existencia y ser así dueño de esa naturaleza que siempre ha visto como opuesta y hostil. En el caso del arte, entendido como actividad creadora surgida de la actividad antes descrita, también sirve como herramienta útil para detener el poder de esas fuerzas oscuras y hostiles. Cuando Monteverdi hace pronunciar estas palabras al personaje que encarna a la *Música* en su hermosa ópera *L'Orfeo* está siendo inequívocamente portador y difundidor de esta gran e importante tradición: «Ahora, mientras alterno mis canciones, ora alegres ora tristes, que ni un pajarillo se mueva entre estos árboles, ni de las aguas óigase rumor en estas riberas

y que toda brisilla detenga su camino» (*L'Orfeo*. Fílmico). Que la naturaleza detenga su actividad porque ha llegado a intervenir en ella el mayor producto que ella misma ha generado: la conciencia humana, la cual desde luego debe intervenir y modificar a la propia naturaleza que la vio nacer, pero lo más objetivamente posible. Esto es, no es que se deba copiar a la naturaleza, hacer una reproducción mecánica de la misma, sino recrearla lo más fielmente posible, de lo contrario se cae en todos los devaneos que vemos en la actualidad y de los cuales hace clara alusión Martínez cuando dice:

El genio se democratiza y los criterios valorativos se diluyen, todo vale en un arte trivializado que no es el depósito de lo sublime, como era en el romanticismo e incluso en el vanguardismo de principios de siglo, sino un artículo más de consumo que se compra, se utiliza y se tira. El arte se hace híper-realista en su fantasmagoría: ya no representa los ideales culturales de la humanidad, sino que refleja, sin tensión alguna, el sinsentido de la vida cotidiana; produce más la identificación instintiva que el distanciamiento crítico racional (Martínez 2011, 479).

Es debido a todos estos fenómenos que el hombre se vio empujado a crear esa segunda naturaleza metafísica que lo ha tenido prisionero desde los albores de la humanidad. Y como muy bien lo dice Lukács, en la que la figura de Dios es condición indispensable para su realización. «Dios tiene que abandonar la escena, pero tiene que seguir siendo espectador: esta es la posibilidad histórica de la era trágica» (Lukács 2013, 244). Esta es una de las tantas situaciones dramáticas en la que entra en escena el marxismo con la intención de contribuir a solucionar los problemas que aquejan a la sociedad. Posición filosófica que con el tiempo ha sido desplazada debido al auge de otro tipo de teorías contemporáneas basadas en otros supuestos metafísicos más poderosos y devastadores que los de la propia religión. Así haya que reconocerle a la religión un papel relevante en lo relacionado con darle sentido a la vida, sentido que se pierde cuando pasa a ser suplantado por otros más poderosos: «el deterioro y el abandono de las concepciones religiosas en el mundo moderno desprovee de valores a dicho mundo» (Martínez 2011, 290). Lukács por su parte dice: «El socialismo parece no tener aquella fuerza religiosa que hace que toda el alma se realice; fuerza que estaba presente en el cristianismo primitivo» (Lukács 2015, 191). Aunque también es cierto que existen otros puntos de

vista que distan mucho de compaginar con estas nociones de Martínez y Lukács, o sea, posiciones que no le otorgan a la religión, y con ella, a la iglesia, ese poder unificador. El propio Lukács supo ver muy bien este sentimiento en Kierkegaard: «. . . [éste] murió en medio de la dura lucha que libró contra ella . . . [la iglesia] por la tesis de que la actual comunidad eclesiástica no es cristiana, sino que hace incluso imposible que nadie pueda ser cristiano» (Lukács 2013, 77).

En *El Alma y las formas* Lukács toma prestada una afirmación de Paul Ernest: «cuando hayamos llegado a ser completamente sin Dios, volveremos a tener tragedia» (Lukács 2013, 244). Referente a la relación que hay entre la presencia o no de Dios en el ámbito de lo humano y su posterior influencia en el origen del drama. Por su parte para Goethe se trata del poder que tiene el sentimiento de lo divino en el hombre, llegando a ser tan poderoso que inevitablemente se ha convertido en la concepción del mundo no solo más extendida sino también más aceptada. Al respecto dice Goethe citado por Lukács en su *Estética*: «el que tenga ciencia y arte tiene también religión; el que no posea ninguna, que tenga una religión» (Lukács 1967, 576). Aquí se despliega en toda su magnitud ese poderoso influjo religioso, solo así es como se puede llegar a entender el gran papel que juega lo religioso en el desarrollo de la tragedia. Ya se dijo antes con otras palabras: el drama moderno huye de los poderes mágicos de la naturaleza buscando refugiarse en el abrigo seguro de la religión; porque eso es lo que brinda la religión, un cobijo ante las inclemencias aún incomprendidas del mundo material.

Aquí es en donde la tragedia tiene el filón del que extrae el valioso material de sus creaciones, material que sería ineficaz si fuera utilizado dentro de un ámbito en el que a través de la ciencia y el arte el hombre se apropiara de la realidad material, quedando de este modo relegado a un segundo plano el mundo metafísico y pasando a ocupar el primer lugar las actividades humanas que están encaminadas a ser las verdaderas guías en esa oscura realidad que siempre parece escaparse. Solo cuando el hombre consiga realizar ese giro podría decirse que no solo se extinguirá la necesidad religiosa, sino también, y porque no, la necesidad del drama, entendiendo este como un modelo en el que se representa la gran tragedia humana:

La necesidad religiosa no puede extinguirse más que cuando el hombre consiga convertir en elementos con sentido de una vida cismundana con sentido, todas las energías

espirituales y anímicas que hasta ahora no han podido vivirse más que de forma religiosa (Lukács 1967, 576).

Efectivamente es así, solo hasta que consigamos convertir todas las energías que hemos depositado en forma religiosa, convertir digo, en energías del mundo corriente, del mundo cismundano, podremos decir que habremos extinguido la necesidad religiosa; en el momento en que el hombre lleve a cabo sobre el suelo real que pisa las proyecciones que viene realizando idealmente en un mundo inexistente, conseguirá apropiarse la realidad social que siempre le ha resultado esquiva; porque ya es hora de que el hombre consiga la dignidad de su grandeza y dejar de depositarla en esferas supra terrenales, a las que ha acudido huyendo de una realidad ante la cual siempre se ha sentido aplastado, pero que el sentimiento religioso en lugar de ayudar a ser más llevadero ha contribuido en parte a hacer más pesado, pasando así a formar parte de una carga que cada vez se hace más necesario descargar.

No deja de ser paradójica la ambigüedad que se presenta en éstas declaraciones: por un lado tenemos el modelo del mundo clásico en el que el hombre quiere liberarse del destino que ha sido marcado por los dioses, siendo dicha lucha la tragedia clásica misma; pero por el otro lado está la tragedia moderna, que es justamente todo lo contrario, esto es, es el hombre que ha descubierto que el mundo obtenido una vez abandonado Dios no le satisface lo suficiente, con lo que se ha visto en la urgente necesidad de volver a buscar en la oscuridad del incierto mundo ideal. Ahora tenemos el problema de saber cuál es la solución, ya que al parecer por ambos lados la tragedia y el drama continúan siendo necesarios. Primero porque huimos de los dioses, segundo porque una vez nos hemos liberado caemos presos de otros peores, entonces emprendemos el camino de regreso a nuestro antiguo esclavista.

Adversarios de la dialéctica. Usurpadores trascendentales

Para los teóricos burgueses, también para los del período clásico, el dilema es: o bien sobreestimar románticamente el período heroico, mítico y primitivamente poético y, de ese modo, buscar una salida hacia atrás de la degradación capitalista del hombre (Schelling); o bien, por el contrario, conducir las insoportables contradicciones de la sociedad capitalista a una forma cualquiera de “reconocimiento” (Hegel). Ningún intelectual del período burgués pudo salir de este dilema teórico; tampoco, obviamente, en lo que hace a la teoría de la novela. Del mismo modo, los grandes novelistas se adentran en la configuración correcta de la contradicción solo cuando dejan de lado, inconscientemente, sus propias teorías románticas o reconciliadoras (Lukács 2011, 35).

La huida hacia atrás – de los románticos - o el reconocimiento de la problemática – hegeliana - en torno este tema ya estaba siendo tratada por Lukács en el año 1934, en su estancia en Moscú, en el artículo *La novela “Avatares de la teoría de la novela”*. En este caso son Schelling y Hegel los autores que aportan elementos a Lukács. Es así como esa antigua posición trascendental, superada en parte por la lucha humana para salir del ostracismo supraterrrenal del que había estado prisionera desde los albores de la humanidad, viene ahora a ser suplantada por otra fuerza de igual entidad, esta vez se trata de movimientos filosóficos que invitan nuevamente a volver por los antiguos caminos. Se traen a colación ya que pasan a ocupar un campo de actuación filosófico que ya había sido en parte superado por varias formas de pensamiento, especialmente el científico, el cual, en muchos casos ayudado de la filosofía, habían logrado liberar al hombre de las duras cadenas que lo tenían atado desde hacía mucho tiempo. Algunas de las posiciones filosóficas que ejercen un poder igual o superior a los de la misma religión serían, por ejemplo: el declive posmoderno de los grandes metarrelatos de Lyotard, la destrucción de la metafísica tradicional por parte de Heidegger, quien, dejándose llevar por su impulso pesimista, dejaba por fuera de sus consideraciones el valor que tenía la categoría de la vida cotidiana, defendida por Lukács, ésta, en sintonía con el reflejo científico y estético de la realidad, había ayudado al hombre a descubrir los secretos ocultos de la naturaleza.

El método de Heidegger, como el de la fenomenología y el de las tendencias ontológicas derivadas de ella, consiste en reducir toda objetividad y todo comportamiento respecto de ellas las “formas originarias” más simples y generales, con objeto de explicitar de este modo unívocamente su esencia más profunda, independientemente de toda variedad histórico-social (Lukács 1966, 72).

La “*epojé*” o dejar en suspenso nuestros juicios sobre la realidad propuesta por la fenomenología instaurada por Hesserl; la deconstrucción de Derrida sustentada en parte en la destrucción de Heidegger, quien influyó de manera notable en el desarrollo de las escuelas de pensamiento del resto del siglo XX:

Heidegger . . . [ha fascinado] desde los intérpretes en clave fenomenológico-existencial del *Ser y Tiempo*, al modo de Sartre o Merleau-Ponty, a los que algo después han descifrado en Heidegger la más profunda crítica contemporánea de la filosofía fundamentalista de la consciencia y del primado del sujeto propia de la Modernidad en su fase “clásica”. O a los que han encontrado claves “deconstruccionistas” máximamente potenciables en su vigorosa “destrucción” de la historia de la filosofía. O a los que han pretendido, en fin, aprender de su crítica radical de la civilización técnico-planetaria y su razón-de-dominio. La lista sería interminable: Derrida, Gadamer, Marcuse, Hanna Arendt, el mismo Foucault, Goldmann, los neopragmatistas al modo de Rorty, Jacques Lacan, Blanchot, Vattimo . . . [y desde luego no, y por supuesto afortunadamente, a nuestro filósofo marxista húngaro: Georg Lukács] (Muñoz 2002, 68-69).

En esta misma línea de pensamiento es en el que hay que entender este reproche de Lukács a Jaspers en su obra *El asalto a la razón*:

Fiel a esta norma, Jaspers fue existencialista, irracionalista, kierkegaardiano y nietzscheano, sin que nadie, por tanto, bajo Hitler, tuviera nada que reprocharle. Pero ahora, después de la caída de Hitler, Jaspers descubre, de pronto, la razón. Claro está que esta “razón” de Jaspers tiene, lo mismo que antes el irracionalismo, solamente una misión: refutar el marxismo (Lukács 1987, 672).

Siempre queda flotando en el aire que la verdadera intención de estos sistemas filosóficos es la de minusvalorar los logros del marxismo. Como se puede apreciar, las ganas de destruir y derribar son muchas. Haciendo balance de los movimientos filosóficos contemporáneos, el común denominador que los gobierna es su afán o bien por asesinar o bien por destruir-deconstruir; hay mucho asesino y demoledor de sistemas, pero poco constructor de realidad social: «Foucault anuncia en 1966 el final del hombre . . . Barthes declara en 1968 la muerte del autor» (Foster 2001, 215), «[sobre el] . . . expresionismo abstracto: Greenberg obtuvo cierto placer al advertir . . . [su] muerte . . . en 1962» (Danto 2010, 133); para muchos, entre ellos Danto, Hegel anuncia la muerte del arte. Es bien sabido que existe una relación directa entre construir y destruir y que quizás muchas veces hace falta destruir las viejas estructuras para poder construir las nuevas: «Cada época sueña a la siguiente, como en una ocasión destacó Walter Benjamin, pero al hacerlo revisa la anterior» (Foster 2001, 211). Lo que ocurre es que no siempre se tienen que destruir todos los edificios de una ciudad para levantar una nueva. O como bien dice Silvio Rodríguez en “*Llueve sobre mojado*”, se puede, es legítimo y hasta necesario: “arar el futuro con viejos bueyes”. A este respecto hay un debate muy interesante en la doble concepción de la ontología que hay en Lukács, la cual desarrolla Francisco José Martínez en su libro *Metafísica*.

La reforma necesariamente no implica derribar todo lo que uno se encuentre; en este sentido se debería defender a la teoría marxista sobre la realidad en lugar de ser uno de los edificios a derribar, tendría que ser el primero en ser marcado, pero para su protección y posterior proyección hacia el futuro. Tendríamos que hacer uso de las estructuras dejadas por el capitalismo.

Lenin señaló muchas veces que, para construir la cultura socialista, era necesario tomar toda la cultura que ha dejado el capitalismo y edificar el socialismo a partir de ella. Hay que tomar toda la ciencia, la técnica, los conocimientos y el arte (Ivánov 1985, 17).

También podemos encontrar estas mismas nociones en autores como Descartes: «Así vemos que los edificios que un solo arquitecto ha comenzado y acabado suelen ser más bellos y mejor ordenados que aquellos otros que varios han tratado de reformar, utilizando antiguos muros que habían sido contruidos para otros fines» (Descartes 2006,

16). Es así como en la actualidad se pretenden derribar las viejas estructuras, pero como no hay elementos suficientemente fuertes para construir con materiales propios, se acude a los escombros que se consideran adecuados de lo derribado para construir lo nuevo. Así es como lo pone de manifiesto Lukács en su enfrentamiento contra la defensa del vanguardismo por Bloch: «La retórica negación de la realidad se basa objetivamente en la incapacidad para dominar los problemas reales decisivos... De este modo los poetas importantes no penetran ya directamente en los materiales, sino solo rompiéndolos» (Lukács 1967, 471). En este caso se está refiriendo a la poesía, desde luego que la analogía se puede hacer con otro tipo de estructura tan compleja como aquella. La gran sospecha que flota en el aire es que detrás de las aparentes buenas intenciones de crear nuevos sistemas se esconde es el afán por hacer desaparecer del panorama filosófico a los que defienden lo humano.

Esto también se puede ver claramente en el fin de la historia propuesta tanto por Lyotard como por Fukuyama, este último desarrolló, en un artículo llamado “*El fin de la historia*”, la hipótesis de que debemos volver a Hegel, ya que el estado absolutista prusiano, defendido por éste, es en definitiva la última cima a la que la humanidad puede ascender. Según Fukuyama, desde Hegel vamos en descenso, es como si una vez realizado el ascenso a ese máximo pico del Absoluto hegeliano ya no tuviéramos ningún papel que cumplir. Esta cumbre hegeliana desde luego que se está desarrollando en estos momentos en la tierra, en los EE. UU. de América: «sin duda, el problema de clase ha sido en realidad resuelto con éxito en Occidente... el igualitarismo de la Norteamérica moderna representa el logro esencial de la sociedad sin clases vislumbrada por Marx» (Fukuyama 1988, 16). Al menos eso es lo que nos dice el señor Fukuyama, alabado sea Dios; no reconociendo y negando de esta forma todo el logro del giro dado a la filosofía de Hegel por parte de Marx. Pero Fukuyama continúa haciendo aportes a favor del fin de la historia, es en ese sentido que afirma.

Lo que podríamos estar presenciando no solo es el fin de la guerra fría, o la culminación de un período específico de la historia de la posguerra, sino el fin de la historia como tal: esto es, el punto final de la evolución ideológica de la humanidad y la universalización de la democracia liberal occidental como la forma final de gobierno humano (Fukuyama 1988, 7).

Como se puede notar, el entusiasmo del señor Fukuyama por los sistemas liberales occidentales es muy evidente, así tenga para ello que desprestigiar el antes mencionado salto filosófico dado por el marxismo sobre el hegelianismo. Lo que a su vez parece impedirle ver lo que Lukács vislumbró con claridad: «... [El veredicto de Lukács] sobre la democracia americana era que “puede lograr de hecho, sin romper formalmente con la democracia, todo aquello a que espiraba Hitler”» (Lukács ctd en 1994, 702). Y en lo referente a que el fin de la historia propuesto por Hegel se está dando en estos momentos en la tierra, desde luego que da lugar para la reflexión.

No se debe ignorar tampoco la gran importancia que tiene el comentario de Garaudy relacionado con que «las leyes morales no son dadas por el cielo, y el hombre puede oponerse a los dioses . . . » (1973, 51), en este sentido es en el que debe entenderse el debate que se generó en torno a la praxeología y la axiología, debate que terminó por llevar al joven Lukács, Sartre y Merleau-Ponty por los caminos del llamado Idealismo de la praxis (Martínez), consistente en dar la prioridad a la esfera de los valores, rebajando a un segundo puesto la primacía que le había dado Marx a la naturaleza; no perdamos de vista que la supremacía de la naturaleza es una cuestión de hecho. Existe ser natural sin ser social, mientras que en sentido contrario dicha relación no se da, esto es, no existe ser social sin ser natural.

Estas concepciones no tienen en cuenta que el sujeto presuntamente constituyente de la realidad objetiva es a su vez, un elemento de dicha realidad objetiva y que su carácter constituyente trascendental, depende de su empiricidad objetiva, ya que tanto el pensamiento como el lenguaje, sedes de la constitución del mundo, son productos materiales de seres materiales que viven en sociedad (Martínez 2011, 320).

Relación de Lukács con las ciencias del espíritu

La *Teoría de la novela* es, en efecto, un producto típico de las tendencias de las “ciencias del espíritu” (Lukács 1999, 34).

Los conceptos básicos de la historia de la literatura son de naturaleza vivenciable, subjetivamente vivenciable, y no se puede permitir que desaparezca íntegramente esta naturaleza suya (Lukács 2015, 124).

Lukács deja claro, en gran parte de sus textos tempranos, que las ciencias del espíritu tuvieron una enorme influencia sobre el desarrollo de su pensamiento. La *Teoría de la novela* (1914-1915) se caracteriza por tener un alto contenido de categorías totalmente vivenciales. La categoría de vivencia, punto central de las *Geisteswissenschaften*, impregna casi toda la obra temprana de Lukács. Veremos en este caso cómo esta categoría modifica o es culpable de la producción lukácsiana. Así como la dialéctica hegeliana, reformulada por Marx, será la gran causante del giro dado en el pensamiento de Lukács; la vivencia estará de igual modo dentro de todos los aportes que realiza Lukács en su juventud. Cuando Lukács simpatizaba con las ciencias del espíritu su pensamiento estaba totalmente imbuido de vitalismo y conocimiento adquirido a través de la experiencia.

Con solo que vivamos las cosas un poco intensamente, la intensidad de nuestras vivencias refuta toda teoría que se nos imponga desde fuera. Es falso que entre vivencias intensas sea imaginable una contradicción fuerte, cortante; pues lo esencial está donde he aferrado las cosas, en la fuerza de la vivencia; la posibilidad de que ambas cosas puedan convertírsenos en una vivencia profunda excluye la posibilidad de una contradicción. La contradicción está fuera, en alguna parte, fuera de las vivencias, fuera de todo lo que podemos saber sobre ellas, está en la nada, en la teoría (Lukács 2013, 208).

El poder de la vivencia vitalista de las ciencias del espíritu por la que él se sentía fascinado: «La influencia fascinadora de *Vivencia y poesía* . . . de Dilthey, libro que desde

varios puntos de vista parecía descubrir *terra nova*» (Lukács 1999, 35), no sólo se enfrenta triunfante ante las influencias recibidas del mundo exterior – futura posición marxista defendida por Lukács – sino que también se antepone a la mayor preocupación lukácsiana, esto es, a la forma. De las primeras obras en las que Lukács hace un mayor despliegue del concepto de vivencia es en *Acerca de la pobreza de espíritu* (1912), en ella se respira por todas partes la influencia recibida por parte de los integrantes de las ciencias del espíritu. Sirva como ejemplo: «La literatura es, pues, la comunicación de las vivencias, y el camino hacia esa comunicación es la forma. La forma es lo verdaderamente social en la literatura» (Lukács 2015, 96).

La forma, la categoría central que recorre toda la estructura filosófica lukácsiana, cae dentro de la esfera de las ciencias del espíritu. Podemos ver cómo queda bajo el poder arrollador de la esfera interior. De ahora en adelante la forma recibirá el tratamiento de agente anímico.

La forma es, como hemos dicho, una actividad anímica que representa una parte de la vida anímica de los seres humanos . . . Y en la medida en que esa vida anímica está expuesta a efectos sociológicos, esos efectos tampoco dejarán intacta la forma (Lukács 2015, 100).

Lukács está aquí desarrollando todo un entramado de categorías tanto estéticas, éticas como sociológicas. Entre ellas la más importante es la categoría de *Forma*. Lukács se encuentra debatiendo en torno a la forma y el camino que esta emprende para hacer visible el interior humano, esto es, el alma. Expone de manera detallada e insistente, que la supremacía siempre será para la forma, ya que ésta es, en última instancia, la que le transmite la información al receptor «El receptor cree que los contenidos influyen sobre él; no sabe que todo aquello a través de lo cual recibe el contenido – velocidad, ritmo, acentos y omisiones, distribución de luz y sombras, etcétera – es la forma» (Lukács 2015, 98). Ese hacerse desvelar la verdadera esencia del ser, el surgir desde el interior a través de las creaciones artísticas, literarias, se convierte en la única vía posible de comunicación entre al alma humana y las demás esferas subjetivas. Si en la primera mitad del siglo XX tanto Wittgenstein como Heidegger trataron de encontrar las repuestas al atolladero de la verdadera esencia del ser – el primero a través del positivismo lógico y el segundo a través

de la destrucción de la máscara de la metafísica occidental -, Lukács no iba a ser una excepción: la noción de forma se iba a constituir, una vez más, en el tertium datur, esto es, sería la nueva tercera vía – entre la ciencia y la filosofía -. De ahora en adelante Lukács defenderá que es la forma, desvelada a través del ensayo – ni ciencia ni filosofía, sino obra de arte - en donde el ser saldrá a darse a conocer.

Al estar la forma vinculada con la esfera interior, inevitablemente queda atrapada dentro de las redes anímicas del aparato psíquico. Es por esto por lo que Lukács se ve obligado a acudir a la extraña, confusa y sorprendente categoría de la: evocación. «Debo comprender empíricamente que los fenómenos tienen ciertas relaciones que continuamente evocan en nosotros reacciones emocionales y valoraciones» (Lukács 2015, 93). No se puede dejar pasar por alto la gran similitud entre esa evocación y la reminiscencia platónica. Evocar será una categoría que ocupará un lugar de suprema importancia en el desarrollo de su monumental *Estética*.

Pero no toda la esfera ideal iba a producir efectos negativos en Lukács. Él no tendrá que hacer grandes esfuerzos para separarse de esta forma de pensamiento – los motivos de la separación se abordaran un poco más adelante -. Podría decirse que la escuela neokantiana de las ciencias del espíritu le aportó elementos muy valiosos. Simmel, uno de los primeros referentes para Lukács, conduce a éste por unos senderos no muy alejados del camino que más tarde habrá de tomar una vez se haga marxista.

La sociología, de acuerdo con Simmel la ciencia de las “formas de socialización”, determina el modo – producido por las relaciones económicas y sociales – de la velocidad, los acentos, de los ritmos, existentes en el mundo del sentimiento y del pensamiento humanos y en las relaciones de estos mundos entre sí, etc. (Lukács 2015, 99).

Dentro de todo este entramado de pensamientos lo que resulta más llamativo es la manera en la que se combinan categorías - supuestamente producidas por la dialéctica - con el mundo ideal en que terminan inmersos los pensadores de la escuela neokantiana. Esto ocurre justo en el momento en el que se les asignan a las relaciones económicas – ¿de producción? – no solo los orígenes del pensamiento y de los sentimientos, sino también las relaciones que se establecen entre ellos. Si esto es así, este tipo de idealismo

no dista mucho de ser un sistema que esté demasiado alejado de los presupuestos marxistas. Al fin y al cabo, la realidad económico-social es la que determina la esfera interior de la consciencia. Esto nos coloca en un escenario favorable, ya que si el primer Lukács simpatizaba con las ciencias del espíritu y éstas a su vez – Simmel – adjudicaban a las relaciones económico-sociales el origen en el interior del sujeto del pensamiento y de los sentimientos, lo que estaban haciendo en el fondo era dotar a la esfera interior humana de una causa exterior, y ahí Lukács no estaba equivocado. Podemos ser testigos del paso de las categorías a través de diferentes niveles de influencia: si antes el ritmo, la velocidad, el acento eran adjudicados a los estados anímicos “*Stimmung*”, esto es, a la forma; ahora pasan a ser determinados por el campo de las relaciones de producción. Otra cosa ocurre cuando se declara la incognoscibilidad de la realidad material y se la dirige nuevamente al interior del sujeto. Esto es, relegar al incierto mundo ideal – el pensamiento – la determinación tanto de la forma como del contenido. Ya se ha hablado al respecto. Lukács en este sentido quiso marcar distancia con este tipo de pensamiento.

La falta de un conocimiento claro sobre el verdadero efecto que ejerce sobre el sujeto la esfera de la producción ha sido la culpable de gran parte de los desvíos teóricos más significativos. Ya se han hecho referencias en otras partes de la tesis a la acusación que lanza Lukács contra Nietzsche por la ignorancia de éste de las condiciones económicas de producción, motivo por el que el autor del *Anticristo* navega por las turbulentas aguas del naturalismo. Pues Lukács no es una excepción.

Las relaciones económicas solo tienen un sentido como el marco más amplio (ejemplo: el efecto de los precios bajos sobre la difusión de libros y el efecto retrospectivo de ese proceso sobre la literatura); pero también aquí – y en otros sitios esto sucede aún más intensamente – solo en la medida en que influyen en la capacidad vivencial del productor o en la capacidad receptiva del público (Lukács 2015, 103).

El Lukács del que nos estamos ocupando, el del período joven, el autor de la *Teoría de la novela*, *El alma y las formas*, *Heidelberger Ästhetik*, *Táctica y ética*, *Acerca de la pobreza de espíritu* y algunos textos cortos de igual calado y significación, tampoco andaba muy alejado de los parámetros que criticaba en los demás. Esto podemos verlo muy bien reflejado en una afirmación como ésta: «La sociología del arte marxista

consecuente carece de perspectivas, a causa de sus intentos de unión demasiado simples y directos. Un nexo que vincule las relaciones económicas con los contenidos de la literatura debe ser, improductivo» (Lukács 2015, 103).

El período problemático de su estancia en Heidelberg (1910-1912) - fielmente reflejado en el *Diario 1910-1911*, y que muestra la gran crisis existencial de Lukács - es en donde traba amistad con Simmel y con Lask, en donde hace su mayor acercamiento a la obra de Dilthey y en donde las categorías de las llamadas *Geisteswissenschaften* hacen su presencia en la obra de Lukács. Podemos ver esto en la noción que tenía por aquel entonces sobre la tragedia. Aunque este tema tiene su desarrollo particular en esta tesis, aquí se menciona para ver que la vivencia y la experiencia ocupaban toda la esfera de pensamiento de Lukács.

La vida trágica es la más excluyentemente cismundana de todas las vidas. Por eso su límite vital se funde siempre con la muerte. La vida real no alcanza nunca el límite y no conoce la muerte más que como algo espantosamente amenazador, sin sentido, que corta repentinamente su curso. Lo místico ha saltado ya el límite y por eso ha abolido toda realidad de la muerte . . . la vivencia del límite es la vivencia del despertar del alma a la consciencia, a la autoconsciencia (Lukács 2013, 252-253).

En el momento en el que Lukács escribe estas palabras estaba embargado por gran número de incertidumbres. Las más destacadas de ellas eran las tensas relaciones familiares, los evidentes síntomas de la decadencia burguesa, la muerte de su mejor amigo, Leo Popper, el suicidio de su primer gran amor, Irma Seidler. Además, se estaba cerniendo sobre Europa la catástrofe de la Primera Guerra Mundial. El ambiente era bastante complicado, motivo por el que en su diario se encuentren frecuentes referencias a la muerte y al suicidio. De esta amalgama de acontecimientos nacieron varias obras importantes de Lukács. Fue el período en el que le dio impulso a sus primeros conatos con la estética. Pero evidentemente los síntomas de las llamadas ciencias del espíritu estaban por todas partes. Lo podemos ver en el momento en el que propone que es a través de la vivencia cuando la esfera mística salta por encima del límite y supera la realidad de la muerte. Es en este aspecto que desarrolla los parámetros de lo trágico. La vida no tiene sentido. Ésta nunca es capaz de vivir plenamente. Sólo el héroe es el que está en

condiciones de llegar hasta el final. Todas estas nociones giran en torno al tema de la muerte y son desde luego subordinadas a las esferas vivenciales.

Una vez Lukács abandona las ciencias del espíritu y hace un acercamiento directo a la filosofía marxista, su pensamiento da un vuelco total. Ahora radicaliza su pensamiento: las teorías pasan a ser únicas e inamovibles. De ahora en adelante solo habrá una manera posible de refigurar la realidad. Se acabaron los supuestos idealistas que solo brindaban incertidumbre, los anteriormente alabados resultados de la intuición intelectual y de la comprensión trascendente, que impregnaban casi toda su producción joven, pasan a ser reemplazados. Las huellas de estos conceptos suplantados están diseminadas por gran parte de la producción madura. Para ello basta con un par de ejemplos:

La relación real entre la misión social y la obra consiste más bien en que cuanto más orgánica es la consumación estética inmanente de una obra de arte, tanto más capaz es ésta de cumplir la misión social que le ha dado vida. Esta concepción – la única correcta – de las interacciones entre la individualidad de la obra y la misión social . . . (Lukács 1967, tomo IV, 368).

Ya desde el primer tomo de la *Estética* Lukács despeja y deja claro cuál será el tratamiento que recibirá la creación artística. Solo habrá una manera posible afrontar la refiguración de la realidad.

En los clásicos mismos no se encuentra rastro alguno de esa metafísica contraposición entre lo viejo y lo nuevo. La relación entre ambos se presenta más bien en las proporciones producidas por el desarrollo histórico-social mismo al hacer manifestarse la verdad. El aferrarse a este método, único correcto, es acaso para la estética aún más importante que en otros terrenos (Lukács 1967, tomo I, 18).

Existían además otros factores que coadyuvaron a que se viera en la obligación de incursionar en las diversas escuelas de pensamiento. De ahí que no podamos

desprendernos de esos rasgos tan importantes que nos presenta una sociedad en constante crisis.

La vida intelectual alemana de esos años anteriores a la primera guerra mundial se centraba en varios procesos importantes: la disolución de la escuela neokantiana . . . [de la que él iba a formar parte], la aparición de la fenomenología y el fortalecimiento de las corrientes irracionistas e intuicionistas . . . [como] últimas prolongaciones de movimiento romántico (Lichtheim 1973, 34).

Lukács estaba viviendo en un momento histórico sumamente importante, en el que había proliferación de escuelas de pensamiento. Lo normal era que él participara en alguna de las estas o en algunas de las corrientes de pensamiento dominantes de período. La fecha que marca para Lukács el cambio más radical es la Revolución Democrática de 1848. Él pone esta fecha como el punto de inflexión en el que se presenta la gran ruptura en la forma de refigurar la realidad. De aquí «llegamos al período imperialista, que comienza en 1890. [Y, que da comienzo con] la despedida de Bismarck y las leyes antisocialistas en Alemania» (Hodges ctd en 1973, 112). A la vez se está dando la disolución del romanticismo – Hegel ya había dicho que lo cotidiano entra a formar parte del arte -. Lukács descubre que la ya mencionada disolución del neokantismo se debe a que el “*Sollen*” kantiano está llegando a su fin, es decir, la moral kantiana se corrompe en la forma de una burguesía que se niega a desaparecer, lo que desemboca a larga en la Primera Guerra Mundial. Aunque no solo es un reflejo de una moral en decadencia. Si atendemos a las palabras de Gustavo Bueno Sánchez²⁵, lo que la guerra demostró no fue la hermandad de los pueblos y de los trabajadores – ¡Proletarios de todos los países, uníos ¡– sino la confrontación fraternal entre obreros. La dialéctica de los estados y de la guerra – la estética de hierro y sangre del fascismo en 1945 - había triunfado sobre la de los hombres y sus respectivas relaciones. No es tanto un problema de Kant. Lukács sufría mucho por esto. De estas consideraciones fue de dónde brotó todo su primer estadio creativo.

²⁵ (<https://www.youtube.com/watch?v=sqsrtq5x8og>) (22.01.2018)

Había dos escuelas principales de neokantismo: la escuela de Marburgo, cuyos representantes punteros eran Cohen y Natorp [interesados por la filosofía, el pensamiento no debe ser responsable solo de la forma sino también del contenido. Lukács rechaza esto. No ve cómo puede ser posible que “el problema de la realidad podría ser derivado a una categoría de la consciencia], y la escuela de Heidelberg ... cuyos principales representantes eran Windelband y Rickert [interés por problemas de historia y cultura] (Parkinson 1973, 11).

Pero fueron más que todo Simmel, Lask, Weber y Dilthey - «conviene no perder de vista que quien primero abrió los ojos a Lukács sobre la radical diferencia existente entre la ciencia natural y la historia fue Dilthey» (Lichtheim 1973, 43). - los que mayor influencia ejercieron sobre Lukács. Él asistió a las clases de Simmel y de Weber cuando era estudiante tanto en Berlín como en Heidelberg. Estamos hablando de los años 1910-1911. No creo que se le deba reprochar que haya estado transitando por la filosofía kantiana cuando era joven, al fin y al cabo:

En aquel período el neokantismo era la tendencia dominante en la filosofía del mundo de habla alemana, en el que estaban incluidas las clases cultas del Imperio Austrohúngaro, y, en consecuencia, nada tiene de sorprendente el que Lukács cayese bajo la influencia de un tipo de filosofía neokantiana (Parkinson 1973, 11).

También conviene decir que recibió de ella una formación rigurosa y disciplinada, lo que le permitió a la larga obtener un mayor conocimiento de los sistemas filosóficos imperantes en aquel momento. Fruto de esta etapa nació su polémica obra *Historia y consciencia de clase* (1923). En este sentido sería también sano recordar que este paso por la filosofía neokantiana le ayudó a penetrar de una forma más segura en unos sistemas – Kant y Hegel – que le habían causado problemas de comprensión tanto a Engels como a Lenin. Lo que más tarde le acarreó muchos problemas a Lukács. Aunque él ya tenía algunas nociones de marxismo seguía prefiriendo la filosofía neokantiana:

. . . [Lukács] leyó el *Manifiesto Comunista* cuando era todavía estudiante de bachillerato, y durante su licenciatura estudió varias obras de Marx y Engels: él menciona en particular el primer volumen de *El Capital* de Marx, y añade que la influencia de Marx sobre él estuvo al principio limitada a la economía y la sociología; no aceptaba el materialismo marxista, que le parecía superado por la teoría neokantiana del conocimiento (Parkinson 1973, 11).

El período es muy rico y variado, proclive para la proliferación de todo tipo de hipótesis y teorías, tanto científicas como filosóficas. Dentro de este ambiente ambivalente y cambiante surge la necesidad de volver a determinar cuáles son verdaderamente las reales condiciones del conocimiento. Inmerso en este debate se encuentra la disputa entre las *ciencias naturales* y las llamadas *ciencias del espíritu*, emanadas precisamente en esta candente confrontación. Las ciencias naturales se han apoderado del conocimiento objetivo de la realidad.

. . . Si ellas tienen razón . . . [las ciencias naturales], la filosofía es una superviviente ideológica que ya no tiene razón de ser, y de la cual hay que liberarse. Pero si, por el contrario, la filosofía aporta realmente verdades acerca de la naturaleza del hombre, entonces toda tentativa de eliminarla altera necesariamente la comprensión de los hechos humanos. En este caso, las ciencias humanas deben ser filosóficas para ser científicas (Goldmann 1972, 7-8).

La crisis que se presenta en todos los ámbitos de la cultura trae consigo la necesidad de ajustar las diversas concepciones que hay sobre la realidad a la realidad misma. Es aquí en donde se está presentando la fuerte confrontación teórica en la que Lukács cae prisionero.

Abre un período que se distingue por la creciente intensidad de la lucha de clases y su reflejo cada vez mayor en el mundo de la cultura, un creciente desesperar de la razón y un creciente sentimiento de la necesidad de una *Weltanschauung* o mito, para hacer soportable la vida (Hodges ctd en 1973, 113).

Pero de todas maneras lo que más importaba para el mundo filosófico del momento era que:

Cuando el renacimiento neokantiano de la década de 1870 dio nueva vida a la filosofía, lo hizo dando por supuesto que en lo sucesivo el filósofo iba a renunciar a la búsqueda de conocimientos susceptibles de quedar ocultos para el científico (Lichtheim 1973, 52).

Los motivos del abandono de las ciencias del espíritu.

Lukács era totalmente consciente de la situación y antes de lo esperado abandona la filosofía neokantiana y, podríamos decir que, con ella, toda la corriente de la *Geisteswissenschaften*. Aunque esto implicaba verdaderamente incursionar por la filosofía hegeliana, esto es, ya en el año de 1915-1916 Lukács había dado el salto.

Ya he aludido al hecho de que el autor de la *Teoría de la novela* se había vuelto hegeliano. Los demás representantes importantes de los métodos de las “ciencias del espíritu” se situaban en un terreno kantiano no exento de restos positivistas; Dilthey sobre todo (Lukács 1999, 37).

Si esta tesis trata sobre las influencias recibidas por Lukács y sobre las decisiones que él toma, o bien para acercarse o distanciarse de los diferentes sistemas filosóficos, tendríamos que decir que la estética, como disciplina filosófica, fue una de las mayores influencias en lo concerniente con el abandono de las ciencias del espíritu. Esto lo podemos ver con claridad cuando él llega a las nociones del hombre entero y del hombre enteramente. Estas dos categorizaciones del sujeto marcarán de ahora en adelante la distancia que hay que establecer con las diferentes disciplinas involucradas en el desarrollo cognitivo del hombre en su relación con el mundo tanto interior como exterior. Ahora el hombre entero es el hombre de la vida cotidiana, el hombre de la vida, de la vivencia, «“Hombre entero”, hombre de la realidad vivencial» (Lukács 2015, 239). Por

el contrario, el hombre enteramente será el hombre de la estética, el hombre que vive plenamente en la esfera completa y totalizadora del mundo del arte. Quedan por fuera los hechos de la experiencia de la vivencialidad. Así podemos ver cómo la esfera estética libera, para Lukács, al hombre del incierto mundo de la experiencia. Podríamos decir que de ahora en adelante la estética comienza a ejercer la verdadera función de ser una estructura ontológica de primer orden.

Los motivos del distanciamiento son varios, pero básicamente se centran en dos grandes temas: el primero, y más importante, es que la filosofía neokantiana tiene un carácter a-histórico, además de que deja abierta una brecha entre los valores intemporales y la realización histórica de dichos valores.

Una herencia hegeliana aún más importante es la historización de las categorías estéticas. En el terreno de la estética es ése el principal resultado de la renovación del hegelianismo. Los kantianos, como Rickert y su escuela, abren un abismo metodológico entre el valor atemporal y la realización histórica de los valores. Dilthey mismo no concibe esa contraposición de un modo tan tajante, pero, de todas maneras, no rebasa nunca, en sus esbozos metodológicos de historia de la filosofía, la afirmación de una tipología metahistórica de las filosofías, la cual se realiza históricamente en variaciones concretas (Lukács 1999, 37-38).

El segundo motivo por el que Lukács se distancia de las ciencias del espíritu tiene a su vez otras variantes.

Lukács entraba de forma original en escena en un momento en el que se creía muy extendidamente que la única elección que se ofrecía a quien no aceptaba la metafísica tradicional ni la fe religiosa era la planteada entre el positivismo de las ciencias empíricas y el vitalismo . . . la insatisfacción ante esta alternativa era muy frecuente en los medios académicos . . . de ahí la fascinación por Dilthey . . . lo que la Geisteswissenschaft venía a explicar en última instancia era la identidad del espíritu del propio pensador con el Espíritu cuyas manifestaciones se exponen ante nuestros ojos en la historia (Lichtheim 1973, 51).

Esto es, o bien te plegabas al positivismo o bien a las ciencias del espíritu, sin dejar por fuera a la escuela del vitalismo. Ante esta disyuntiva Lukács, antes de conocer al marxismo, siente la atracción del llamativo sistema diltheyano. «lo que la Geisteswissenschaft venía a explicar en última instancia era la identidad del espíritu del propio pensador con el Espíritu cuyas manifestaciones se exponen ante nuestros ojos en la historia» dice Lichtheim, o lo que es lo mismo «. . . [es] en el acto de Verstehen (comprensión) de la Erlebnis (de la vivencia) en virtud del cual el pensador individual venía a trascender el nivel psicológico, reconstruyendo el significado del mundo objetivo» (Lichtheim 1973, 56). Pensemos solo en la diferencia que marca Dilthey entre la psicología explicativa - Lukács la ve insuficiente, ya que no explica la conexión entre el mundo físico y psíquico – (Lukács 1967, 336 y ss.) y la psicología interpretativa. Con esta última Dilthey tratará de llegar hasta el final. Hablando de la hermenéutica, de la aplicación sistemática del comprender, que tiene un carácter adivinatorio, sin llegar nunca a una certeza demostrativa. Lukács habla de teoría aristocrática del conocimiento.

De donde se sigue, necesariamente, una teoría aristocrática del conocimiento. También en este punto llega Dilthey, consecuentemente, hasta el final. Hablando de la hermenéutica, de la aplicación sistemática del “comprender”, que tiene “un carácter adivinatorio, sin llegar nunca a una certeza demostrativa”. Y, en otros pasajes, destaca que la interpretación, “como un comprender recreador según las *reglas del arte*, entraña siempre, necesariamente, algo genial”. Por tanto, la nueva psicología constituye de antemano, según Dilthey, un privilegio, la doctrina secreta de una determinada aristocracia espiritual, estético-historicista (Lukács 1967, 343-344).

Aquí estamos ante el tercer motivo del distanciamiento lukácsiano de las ciencias del espíritu. Para Lukács este enredo pseudo-especulativo lo resolvía de manera clara la dialéctica, tanto materialista como histórica. Si antes había marcado distancias con la escuela neokantiana, ahora le había llegado el turno, al - entre tanto reproche - admirado Dilthey. Pero la separación es más dolorosa, no solo por presupuestos netamente teóricos sino porque Lukács cree ver también en Dilthey a un precursor del nazismo:

En Wilhelm Dilthey ve Lukács la fuente indiscutible de aquella *Lebensphilosophie* que es la forma típica del irracionalismo en el período imperialista. No obstante, del propio Dilthey habla siempre Lukács con un notable respeto. Reconoce la profundidad de su erudición, aun cuando estuviese falto de la luz de la teoría marxista para obtener la verdadera interpretación de los hechos. Reconoce su honrado deseo de escapar del subjetivismo y del irracionalismo, aunque de hecho no consigue escapar de uno ni de otro. Reconoce que Dilthey se habría horrorizado si hubiera podido prever el nazismo, aunque de hecho sus escritos cuentan entre las causas que hicieron posibles las doctrinas nazis (Hodges ctd 1973, 115).

Aparte de esta supuesta directriz fascista oculta detrás de la obra diltheyana, Lukács lleva también a cabo contra Dilthey las mismas críticas que dirigió contra Nietzsche, al considerar que su ignorancia de los fenómenos económicos, en los que se estaba desarrollando su filosofía, era la culpable en última instancia del desvío de su sistema. Recordemos que fue este desconocimiento de la base o la interacción de la producción social lo que obligó a Nietzsche a adoptar las mismas críticas que lanzaban los románticos contra el capitalismo - aparte de su vertiente inclinada hacia la naturaleza -, esto es, nada de auténtico conocimiento de la realidad material que se desarrolla delante de sus ojos, sino simples críticas superficiales de un mal mucho más grande, pero que, desafortunadamente para Nietzsche era invisible.

Como Dilthey no sospecha la naturaleza de la base económica de la sociedad, sino que solamente observa las sobreestructuras culturales que encuentra reflejadas en sus fuentes escritas . . . [aquí está una de las fuentes y de las conexiones con la hermenéutica], sin sospechar nunca cómo la consciencia superficial oculta y distorsiona la realidad subyacente, su descripción, aunque vívida, y perfectamente honrada dadas las fuentes en que se basa, es subjetiva en lo que selecciona, en lo que subraya y en lo que interpreta (Hodges ctd 1973, 118).

Estas dos maneras de enfrentarse a la realidad podrían ser vistas desde dos puntos de vista diferentes, que además vienen determinados por la gran distancia que hay entre ellos. Algunas observaciones sobre la analogía entre las crisis de valores de finales del

siglo XIX y principios del XX tienen como objeto la búsqueda de un nuevo sentido en el terreno de lo político y lo moral. Para el Lukács de principios de siglo la nueva revisión de los valores sociales tiene mucho que ver con la nueva búsqueda que se emprende en el último cuarto del siglo XX. Para él era ineludible, tenía por necesidad que tomar una decisión, ya planteada anteriormente, o bien adherirse a las nuevas ciencias del espíritu, volverse neokantiano, lógico, psicoanalista, vitalista o bien, entrar a formar parte del nacimiento de una nueva clase social que estaba llamada a formar parte integrante de la historia. Lukács al final se decantó por este último camino.

La ética

Guattari se decanta por un paradigma ético-estético en detrimento del cientificismo que siempre ha aquejado a los planteamientos izquierdistas y revolucionarios (Martínez 2008, 109).

La música despierta el tiempo, nos despierta al disfrute más refinado del tiempo... La música despierta..., y en este sentido es moral..., ética. El arte es moral en la medida en que despierta (Mann 1999, 130).

Como muy bien afirma Martínez, con relación a Félix Guattari, los paradigmas ético-estéticos siguen siendo en la actualidad de total vigencia. Thomas Mann da pasos en la misma dirección cuando establece una conexión entre la estética y la ética, haciéndonos también evidente que es un tema de candente actualidad. De ahí la importancia de ver la génesis moderna de toda esta gran e importante problemática. Tengamos presente que es en torno a lo que gira, no solo la obra de Lukács, sino gran parte de la especulación filosófica de principios del siglo XX. No olvidemos que es un momento crucial en el desarrollo del pensamiento occidental. No es solo Lukács el que descubre un punto de inflexión en la manera en la que el hombre actual se enfrenta a los cambios en su visión de ver la interacción con los demás - en el que posteriormente basará el llamado giro ético, esto es, el abandono de la moral kantiana por la bondad dostoievskiana – sino también el momento en el que entra en crisis la concepción científica del mundo. Los pormenores en el cambio de enfoque ya los estaba desarrollando Lukács en su temprana e importante obra *Acerca de la pobreza de espíritu. “Una conversación y una carta”* (1912), cuando afirma que: «La vida viva . . . Es un abandono de la ética: la bondad no es una categoría ética, no la encontrará en ninguna ética consecuente» (Lukács 2015, 165-166). Además de la gran importancia que tiene el giro ético, al pasar de Kant a Dostoievski, también lo es el hecho indicado por Lukács en el año de 1910, en *“Para una teoría de la historia de la literatura”*, de la importancia de la intersubjetividad a la hora de dar valor real y objetivo a los juicios de valor emanados del sujeto.

A fin de que la valoración pueda convertirse en un elemento constructor de hechos, es necesario que, en cada constatación, el proceso de valoración se desarrolle en mí; solo que debe estar siempre abierta la posibilidad de revisar a través de mi valoración propia una construcción fáctica efectuada a partir de otra valoración (Lukács 2015, 91-92).

Tengamos presente que la debacle de valores que cree ver Lukács no viene sola, quizás venga de la mano, no solo de la decadencia de la moral burguesa, sino también de los presupuestos de las condiciones del conocimiento científico. Es por este motivo por el que Otto Liebmann, el artífice del nuevo resurgir del neokantismo, después de haber hecho un largo recorrido por el desarrollo del idealismo alemán, llegó a la conclusión que: «Por consiguiente hay que volver a Kant» (Liebmann 1965, 110. Trad. D.C.)²⁶. Adorno y Horkheimer llegaban a análogas preguntas cuando dieron comienzo a estas reflexiones en la Escuela de Frankfurt: «comprender por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano se hunde en un nuevo género de barbarie» (ctd en Muñoz 2002, 93). Así haya un período de tiempo largo entre ambas reflexiones, Lukács tuvo que vivir estas contradictoriedades de primera mano.

Resumiendo, podríamos decir que los aspectos más destacados del tránsito ético que emprende Lukács vinieron demarcados principalmente por la llamada Gran Guerra. Solo por poner un ejemplo, dice el propio Lukács que: la *Teoría de la novela* nació en un ambiente de total incertidumbre a causa de la desolación de la Primera Guerra Mundial y más que todo ante la perspectiva de que no había lugar hacia dónde dirigirse:

En ese estado de ánimo nació el primer proyecto de la *Teoría de la novela*. Al principio tenía que ser una cadena de diálogos: un grupo de jóvenes se retrae de la psicosis de guerra que le rodea, al modo como los narradores del Decamerón se aíslan de la peste; tiene conversaciones movidas por el deseo de entenderse y comprenderse entre ellos y cada uno a sí mismo; y estas conversaciones llevan paulatinamente a los problemas tratados en el libro, a la perspectiva de un mundo dostoiévskiano (Lukács 1999, 34).

²⁶ «Also muß auf Kant zurückgegangen werden» (Liebmann 1965, 110).

Es ella la que produce en Lukács los mayores sentimientos de rechazo de un mundo corrompido, llamado a desaparecer, y el surgimiento de un mundo nuevo. Dentro de ese gran fenómeno de cambio se encontraba también la crisis a la que nos había arrastrado todo el desarrollo científico. Fruto a su vez de toda la racionalidad ilustrada que clamaba ser llevada nuevamente ante el tribunal para determinar si sus productos sí eran merecedores de seguir marcando el rumbo de la sociedad. Es en este ambiente en el que Lukács desarrolla su obra. La *Teoría de la novela* se convierte, de este modo, en un termómetro de los cambios.

La composición de la novela es una fusión paradójica de elementos heterogéneos y discretos en una organicidad repetidamente denunciada, recusada. Las relaciones que unen los elementos abstractos son formales en abstracta pureza; por eso el último principio unificador tiene que ser la ética, materialmente clara, de la subjetividad creadora. Mas como ésta se tiene de nuevo que sublimar a sí misma para que se realice la objetividad normativa del creador épico, y como, por otra parte, no puede nunca permear del todo los objetos de su configuración ni, por lo tanto, deponer totalmente su subjetividad para presentarse como sentido inmanente del mundo de los objetos, ella misma necesita una autocorrección ética (Lukács 1999, 101).

La novela es el escenario en el que se está desarrollando la tragedia humana, es esta forma de refiguración artística la encargada de darle forma y salida a la búsqueda degradada del héroe, búsqueda degradada en un mundo a la vez degradado. ¿Cómo darle sentido a este gran sinsentido? ¿Quién será el encargado de llevar a cabo tan ingente labor? Aquí la ética alcanza nuevamente el elevado nivel de ser la encargada de dotar de sentido a la obra de arte. Es en el interior del sujeto, en su estado de ánimo, en su aparato emocional, en donde lo caótico del mundo externo tiene que ser llevado a unidad y organicidad. En tan profunda la crisis de valores que se reclama incluso que la ética tiene que ser de nuevo sublimada, tiene que ser de nuevo autocorregida, de lo contrario no podrá ser utilizada como elemento ensamblador de todo el desajuste objetivo que la novela está obligada a refigurar.

Aclaremos muchos de estos presupuestos, más que todo para que pongamos en antecedentes, sino todos los fenómenos, sí al menos los de mayor importancia:

Hacia mediados del siglo XIX y con posterioridad a esta fecha se asiste, sobre todo en Alemania, a un replanteamiento sistemático de la filosofía kantiana, en el sentido de que se reflexiona sobre los fundamentos, los métodos y los límites de la ciencia. Más adelante, este replanteamiento llevará a una ampliación del ámbito en el que se ejerce la reflexión crítica: este ámbito no se reduce ahora exclusivamente al de la ciencia, sino que abarcará también otros productos de la actividad humana, por ejemplo, la historia y la moral, y más tarde, el arte, el mito, la religión y el lenguaje. Al igual que el espiritualismo, el criticismo se propone luchar contra el fetichismo positivista de hecho y contra la noción de ciencia como poseedora de un carácter metafísico absoluto . . . de acuerdo con el neocriticismo, la filosofía debe volver a ser lo que fue para Kant: un análisis de las condiciones de validez de la ciencia y de los demás productos humanos, por ejemplo, la moral, el arte y la religión (Reale 2010, 393).

Como podemos ver muy bien estamos asistiendo a un período en el que se están poniendo en duda muchos de los aspectos de la interacción del individuo con su medio, no solo material, sino también social. Lukács desarrolla casi toda su actividad intelectual dentro de este ambiente cambiante y ambivalente. No es de extrañar que se quiera sumar al carro generador de los cambios sociales que se avecinaban, dentro de los cuales estaba el nacimiento de un nuevo mundo. Ahora bien, la principal prioridad en estos momentos es ver la recepción que hizo Lukács de todo este arsenal de información. A modo de recuerdo, valga decir que transitó durante algunos años a través del neokantismo. Los motivos del abandono de dicho sistema serán abordados más adelante.

Por todo lo dicho hasta ahora, sobre las disciplinas que entraron en crisis a finales del siglo XIX y principios del XX, resultaría sano adentrarnos primero en las figuras más destacadas en el campo de la ética y, más que todo, teniendo en cuenta que fueron las que jugaron un papel central en el desarrollo de la ética lukácsiana. Antes de dar comienzo con el desarrollo de todos los autores y factores que alentaron a Lukács a emprender el camino de la ética, echémosle un vistazo a diversos puntos de vista abordados por él en diferentes momentos de su crecimiento intelectual.

La ética es una disciplina que siempre ejerció un gran poder de atracción sobre Lukács, él lo deja meridianamente claro a través de sus más representativas obras. Podríamos además confirmar que esta disciplina comienza a ejercer su mayor peso cuando ya se declara abiertamente Comunista: «No es casual que la primera reflexión de

Lukács, después de su adhesión al Partido Comunista, tenga a la ética como tema nuclear» (López 1978, 35). Claro, y cómo no iba a ser así con una disciplina que estaba nada más y nada menos que destinada a ser la artífice de una posible y futura comunidad humana, una disciplina que nos brindaría la posibilidad de formar una sociedad y, por lo tanto, alejarnos del imperativo privado y singular de la individualidad del deber interior: «Tal vez el mayor valor vital de la ética consista en ser un terreno en el cual se dan determinadas comunidades, un terreno en el que deja de darse la eterna soledad» (Lukács 2013, 116). Aunque ya se ha manifestado en repetidas ocasiones cuál de las dos disciplinas tiene mayor influencia sobre la otra - Lukács parece decantarse definitivamente por la estética - hay momentos en los que Lukács le confiere a la ética un papel central, esto lo podemos ver con detalle en el ensayo: *“El espíritu burgués y l’art pour l’art: Theodor Storm”* (1909). «La ética no exige solo aplicación artística, sino también la reflexión de si el arte va a aportar a la humanidad utilidad o perjuicio» (Lukács 2013, 122). Vaya papel más comprometedor, no solo exigirle a la creación artística un papel determinante en el desarrollo social, sino además tener que observar detenidamente si esa producción artística va a ser útil o perjudicial para el desarrollo social. La ética es tomada aquí por Lukács como la gran guía en el escabroso camino humano, el cual, desde luego, es transitado por el difícil sendero del arte.

Ahora bien, Tampoco se puede negar que, en un principio, le adjudicó a ésta el poder de darle sentido y valor a la vida del lado de la idea «La idea está presente antes que todas sus manifestaciones, es un valor anímico, un motor del mundo y un configurador de la vida» (Lukács 2013, 58-59). Lukács es inequívocamente platónico en esta afirmación. Coloca de manera clara, en primera posición, a la idea como motor generador, no solo de vida, sino también de todas las demás manifestaciones humanas. Como podemos ver muy bien, los influjos vienen y van, se mezclan y entremezclan, se toman nociones de aquí y de allá. Todo vale a la hora de querer configurar una nueva visión del mundo. Así se tengan que tomar elementos platónicos, aristotélicos o dostoievskianos. La ética es la disciplina en la que se desarrolla gran parte, por no decir toda, de la escenografía humana. Concibiendo esta escenografía a la manera en que la entiende Martínez: «El sujeto es más un escenario conflictivo que el autor de un drama» (Martínez 2011, 287). De ahí que resulte tan llamativa la ambivalencia sobre las valoraciones éticas de las que habla Lukács, entre dos obras relativamente distantes entre

sí. *La metafísica de la tragedia* (1908) y su gran obra *Historia y consciencia de clase* (1923).

Otro de los pilares básicos para entender el giro ético lukácsiano viene derivado del sentido que para él tenía o tiene la vida en diferentes períodos de su existencia. Fue Lucien Goldmann quien alertó sobre esta problemática. Dice éste refiriéndose en un estudio llevado a cabo sobre la obra del escritor francés Malraux:

... en resumen, desprovisto de los dos posibles fundamentos, el *individuo* y las *realidades transindividuales*, el comportamiento humano se encontraba en tela de juicio, y esta crisis tomaba, para el pensamiento filosófico, la forma del doble problema de la *muerte* y de la *acción* (1975, 58).

Lukács bebe de esta corriente de la que habla Goldmann, él es consciente de que se está moviendo en un camino en el que definitivamente Dios ya no está, además esto marca gran parte del desarrollo de la tragedia humana. Los hilos se entrecruzan. Lukács está inmerso en medio de un gran torbellino que amenaza con destruirlo y llevárselo todo por delante. Recordemos que esto es también lo que marca el camino a seguir en la bifurcación que se establece entre la epopeya y la moderna forma de refigurar la tragedia humana, esto es, la novela – esto ha sido desarrollado en el capítulo de la tragedia -. Lo que cambia entre el Lukács de 1908 y el de 1923 es que la vida pasa de no tener sentido a tenerlo; llegando a ser este otro motivo más por el que emprende el camino en busca de una nueva ética. Además, hay que tener en cuenta que entre ambas obras ocurrieron dos hechos históricos sumamente notables: el estallido de la Primera Guerra Mundial y el fracaso de la revolución proletaria en Alemania. Estos dos episodios fueron determinantes a la hora de abordar estas cuestiones.

Lukács ya había dado dos respuestas opuestas a estas cuestiones. En 1908, en *La metafísica de la tragedia*, había afirmado que la realidad absoluta de la muerte como límite y la ausencia de toda realidad transindividual hacían imposible toda vida auténtica *en el mundo*, toda acción válida, no pudiendo situarse la autenticidad para él más que en la consciencia clara de este límite y en la grandeza de una renuncia querida y radical. En 1923,

ya marxista, afirmaba la realidad de un sujeto transindividual de la historia: el proletariado revolucionario, y a partir de ahí, la posibilidad de una vida y de una acción significativas, y el carácter secundario, en última instancia, de la muerte, que no era más que un hecho individual, incapaz de suprimir el verdadero sujeto del pensamiento y de la acción (Goldmann 1975, 58).

De ahí que se necesite una nueva ética que reconozca que hay un sujeto ético transindividual, esto es, que a través de la historia se está desarrollando un sujeto histórico y, además de esto, un sujeto que entra en enfrentamiento con otros sujetos, esto es, con otras morales, las cuales pasan luego a ser leyes éticas generales. Lukács descubre que este es otro motivo del declive de la ética kantiana, ya que ésta no reconoce, precisamente, este tipo de comportamiento.

Toda la peculiar composición de la *Minna von Barnhelm* se basa precisamente en esa ininterrumpida mutación de la moral abstracta en ética humana concreta, individualizada, nacida de cada situación concreta. La dialéctica de la moral y la ética es, por supuesto, el arcaico fundamento de todo gran drama, y hasta de toda poesía grande. Pues es el fundamento de todos los conflictos auténticos. Un conflicto, en efecto, no puede nacer más que cuando entran en contraposición unos con otros varios mandamientos y prohibiciones morales generales (Una de las principales limitaciones de la moral kantiana consiste en que niega la existencia, y hasta la imaginabilidad, de esos conflictos.) (Lukács 1968, 32-33).

Como hemos visto muy bien, Lukács desarrolla gran parte de su obra en un ambiente de constantes cambios y crisis. Si primero creyó que no había salida posible ante el atolladero del significado de la vida, después descubre que la vida, no solo tiene significado, sino que ha llegado justo el momento de llevarlo a cabo y de darle todo el desarrollo que necesita. Aunque será un tema tratado en otro lugar de la tesis, es bueno recordar que ese sujeto histórico, que ha sido llamado por la historia para que ejecute el papel que esta misma le ha encomendado, es el proletariado universal. Como veremos un poco más adelante, este tema será el detonante principal en el que Lukács desplegará todo el asunto del giro ético. De momento son otras las preguntas que asaltan a Lukács: ¿Cuál ética vamos a emplear en un mundo carente de sentido y ya abandonado por Dios, único

del que provenían los valores y juicios que determinaban nuestro comportamiento? «Nunca más volverán a sonar en el curso del destino claras palabras de abiertos juicios de Dios» (Lukács 2013, 245). Hay momentos en los que Lukács – ejerciendo el papel de crítico (platónico) – se auto adjudica el papel de generador de juicios éticos y estéticos. Tengamos presente que existía una confrontación entre quién era el que emitía los juicios del comportamiento. Dicha crisis surgió justamente porque la esfera trascendental había sido despojada de dicho papel. La diferencia entre la epopeya homérica y la novela moderna también estaba transitando por este mismo camino. Visto desde la distancia parece un debate banal, pero lo cierto es que para los hombres de finales del XIX y principios del XX era una gran incógnita.

Después de haber visto algunos de los aspectos más importantes en el devenir ético lukácsiano veamos ya las influencias de manera detallada. Recordar que los cambios que lleva a cabo los realiza precisamente de las influencias recibidas. Lukács sabe – porque lo estudió de Nietzsche – que la ética del amor cristiano fue la que corrompió a la humanidad y que la ética del deber kantiana es la culpable del apuro moral del hombre moderno. Desde luego que ambos pensadores pasan por alto la concepción ético-ontológica-spinoziana destacada por Martínez, esto es, el gran intento que realizó Spinoza de sintetizar la ética en un gran sistema matemático-euclidiano. Quizás su pretensión era alejarla del poder arrollador de la esfera trascendental o antropomorfizadora.

La aplicación del punto de vista científico-desantropomorfizador, con el específico acento de una fundamentación filosófica del dominio del hombre sobre su propia vida en la sociedad, se expresa con la mayor claridad en el pensamiento de Hobbes y, sobre todo, en el de Spinoza. Ambos pensadores se esfuerzan por aplicar el método “geométrico”, aprovechado ya en el estudio de la naturaleza, a la construcción de la antropología, la psicología y la ética (Lukács 1966, 183).

Después de esto el acontecimiento quizás más destacado sea la fase imperialista en la que entra la decadente burguesía provocando el estallido de La Primera Guerra Mundial. Una vez vistos estos hechos históricos, determinantes en parte, podríamos decir que el autor que más fuerza ejerció en el campo de la ética fue Kierkegaard. Se coloca en primer lugar debido a la similitud vivencial que encontró Lukács entre sus propias

experiencias y las del filósofo existencialista danés. El recorrido de las influencias tendría este aspecto: la principal figura es Kierkegaard; en segundo lugar, podríamos hablar del dúo idealista Kant-Hegel, para pasar después a Dostoievski y, de este último, a la ética marxista.

Lukács da muchos rodeos en torno al asunto de la ética. Para él este tema es de suma importancia, ya que no solo afecta a la sociedad en su conjunto, sino también a sus propias relaciones personales. Recordemos la importancia que le daba a la actividad del crítico, ese que él llamaba, paradójicamente: el platónico, en contraposición con el poeta o artista. Lukács se toma la libertad de adjudicarse la ingente y arriesgada tarea de ser un generador de leyes morales, de ser el origen y la génesis de las leyes éticas que rigen sobre los individuos. «¿Quién le da esa autoridad jurídica . . . [al ensayista?] . . . pues sin duda se crean en el ensayista mismo sus criterios de juicio» (Lukács 2013, 59). Esta autoproclamación la podemos ver además en el ensayo: “*Sobre la esencia y forma del ensayo: carta a Leo Popper*” «El crítico ha sido enviado al mundo para hacer, hablando, que esa aprioridad respecto de lo grande y lo pequeño aparezca claramente, y para proclamarla, para juzgarla, con los criterios así contemplados y conseguidos, de los valores de manifestación singular» (Lukács 2013, 58). Esa manifestación singular es una de las que lo lleva por el camino de su incipiente interés por Kierkegaard. Es este el motivo por el que se vuelca en el estudio de la obra del filósofo danés. Así, en algunos momentos, ponga en duda o eleve a la esfera imaginativa sus aproximaciones: «. . . las imaginarias páginas de diario y narraciones de Kierkegaard» (Lukács 2016, 9). Como vengo diciendo, Lukács da vueltas y más vueltas en aras de dar solución a los conflictos éticos que lo embargan. De ahí resulta la gran cantidad de acercamientos y alejamientos de los diversos autores en los que cree encontrar la solución.

Dentro de todo este entramado de recepción y rechazo Lukács detecta la ausencia en la moral kantiana de una categoría básica en la obra de Dostoievski: la bondad. Según el gran biógrafo de Lukács, Arpad Kadarkay, en una de las obras más tempranas e importantes de Lukács: *Acerca de la pobreza de espíritu*, se halla una de las claves para entender la eliminación del imperativo categórico kantiano de la esfera de influencia que esté producía en el Lukács neokantiano. «. . . [el protagonista de la obra] se mata a sí mismo de un tiro. Este acto simbolizaba el final del propio Lukács como agente del imperativo categórico de Kant (Kadarkay 1994, 260).

Un momento después nos despedimos y decidimos que él habría de visitarme unos días más tarde. Dos días después, se mató de un disparo. Como usted sabe, dejó toda su fortuna al hijo de mi hermana. Sobre su escritorio había una Biblia abierta, y en el Apocalipsis estaba marcadas las palabras: “Conozco tus obras: que no eres ni frío ni caliente; ah, ojalá fuese frío o caliente. Pero como eres tibio, y no eres ni frío ni caliente, voy a vomitarte de mi boca” (Lukács 2015, 176).

Pero quizás este final trágico en esta obra tenga un significado mucho mayor. No se trata solamente de que el suicidio del protagonista haya hecho saltar por los aires el deber-ser kantiano. Existe la posibilidad de que Lukács ya haya detectado que su ambivalencia o diletantismo lo estén llevando por el camino de ser expulsado del paraíso reservado solo a los grandes hombres que se resuelven solo por una dirección. Captó que, transitando por el camino de la indefinición, sería finalmente vomitado o expulsado de ese lugar eterno reservado solo a los que se decantan por la dirección correcta. Él se ve empujado a tomar partido abiertamente por algunos de los derrotados que estaban abiertos por aquel entonces. Esa tibianza de la que habla, ese no ser ni frío ni caliente, ese desequilibrio de no ser ni una cosa ni otra, es quizás más importante que el suicidio del protagonista descrito por Kadarkay. De ahí que las consecuencias de esa temprana obra: *Acerca de la pobreza de espíritu* sean mucho más importantes. El camino evidentemente tomó esta ruta: de Kant y Hegel a Kierkegaard, de este a Dostoievski y posteriormente a Marx.

Podría decirse que el hecho de que Lukács se aleje de la ética kantiana lo tendría que llevar inevitablemente por el camino de la ética hegeliana, ya que si él, guiado por Kierkegaard, se distancia de Hegel debido a su imperativo, no moral individualista, sino ético general - esto es, como una esfera universal que gira sobre todos nosotros y nos impone una ley general: el Estado – «Leyó apasionadamente a Kierkegaard y vio en su gesto un desafío a la “institucionalización”» (López 1978, 33), pero no fue así, esto es, no se decanta por Hegel en detrimento de Kant. Recordemos además que todos estos aspectos se estaban desarrollando dentro de un ambiente de constante incertidumbre y cambio. La crisis existencial que nuestro autor estaba sufriendo era producto del fracaso que observaba en los movimientos revolucionarios europeos. Lenin y Rosa Luxemburgo eran los autores con los que se debatía en estas cuestiones (Piana 1978, 14). Así es como podemos afirmar que las influencias recibidas por Lukács contengan por lo regular

grandes dosis de aspectos sociales. Él mismo da testimonio de ello al afirmar que lo que más le atrae de Hegel no es su sistema estético-filosófico sino los desarrollos sociales del mismo (Lukács 1999, 40). También menciona a Solger como el autor que más fuerza estaba ejerciendo sobre él, de donde se puede llegar a la conclusión de que no era Hegel sino Fichte quien impulsaba el ánimo de Lukács en aquel entonces. Aunque él mismo da testimonio de esto en el prólogo escrito a la *Teoría de la novela* en 1962, en donde anuncia directamente que lo que está haciendo es proyectando elementos de la ética kierkegaardiana sobre la hegeliana. «Este pesimismo del presente, con su coloración ética, no indica, de todos modos, ninguna reorientación general que llevara de Hegel a Fichte, sino más bien una proyección de elementos kierkegaardianos sobre la dialéctica histórica de Hegel» (Lukács 1999, 40). Así tengamos claro que Hegel es la fuente fecunda de la que Lukács saca gran parte de sus presupuestos estéticos, también es cierto que en lo relativo a la ética éstas influencias recibidas pierden ese poder que ejerce la estética hegeliana: «El sistema de Hegel no tiene ética alguna; en él, la ética es reemplazada por aquel sistema de los bienes materiales, intelectuales y sociales en los cuales culmina su filosofía social» (Lukács 2014, 35). Aunque Lukács:

Se da cuenta desde el principio de que una apelación directa al “*Sollen*” (deber) sobre la línea de la *Individuelethik* («ética individual») es irremediablemente inadecuada, y, en consecuencia, opone a la misma el imperativo de alguna fuerza objetiva. Pero la «unidad», la «superación de opuestos», se edifica sobre un fundamento imperativo. Así, «*der Zwiespalt von Sein und Sollen ist nicht aufgehoben*» («la división entre el “ser” y el “deber ser” no ha sido superada»). Solamente se le da una estimación dialéctica, y crecientemente concreta ... podemos encontrar la razón de tal cosa en una cierta dualidad en la concepción lukácsiana de la Ontología (Mészáros ctd en 1973, 66).

El tema adquiere otros tintes de mayor dimensión, como lo es esa extraña concepción de una dualidad en la ontología, asunto que ha sido detectado por Martínez en su *Metafísica* (2011) y que será abordado en su debido momento.

Kierkegaard dedicó la mayor parte de su vida como filósofo a la exploración de la ética – sin desde luego dejar de lado su gran pasión por la teología - Su padre había sido un gran admirador y estudioso de la ética de Wolff: «. . . y se aferra, desesperadamente

diríamos, a Wolff, sobre todo a su Ética, con la intención de procurar cimientos inconmovibles – ahora que el edificio de la religión comenzaba a vacilar ante los embates del racionalismo y el empirismo» (Kierkegaard 2014, XX). Aunque ambos se acercaron a la ética por motivos diferentes: Kierkegaard por una férrea disciplina moral, impuesta por un padre temeroso del poder de Dios, lo que le privó de llevar una vida normal y a rechazar toda tentación pecaminosa - Carlos Surghi habla de «la renuncia de Kierkegaard a cualquier forma de compromiso» (2016, 44) -, más que todo las provenientes de deseos sexuales - recordemos el caso de Regina Olsen -. Lukács por su parte abordó los temas éticos por su relación con Irma Seidler. Fue ella la que determinó todo el contenido de *El alma y las formas*. Ella estaba presente por todas partes: «Porque ella era todo. Todo. Todo. Todos mis pensamientos eran flores que le ofrecía; la alegría y el valor contenido en ellos eran suyos» (Lukács 1985, 106). Visto con mayor detenimiento entre ambos existe una gran similitud. Aquí las influencias llegaron a tomar la forma de los modelos de vida: «Yo debía mantenerme puro, y ella – en mi opinión – tenía que mantenerse pura; quizás mi entero deseo de salvación era solo un rodeo para la bondad y la pureza que yo deseaba para mi» (Lukács 2015, 169).

Valdría la pena hacer un pequeño paréntesis y echarle una ojeada, solo por la superficie, al papel que han jugado las mujeres en ese alejamiento y acercamiento a la esfera moral. Ya en otros apartados de la tesis se han abordado las diversas opiniones que han dado nuestros protagonistas sobre la ellas. Quizás la fuente primigenia para estas consideraciones venga de la mano de Antígona, - Ifigenia y Judit, y sus posteriores reinterpretaciones, también han jugado un papel central - personaje dramático por excelencia, que conecta directamente con todas las esferas morales posteriores. Antígona se ubica claramente entre dos éticas: las normas impuestas por el Estado y las que emanan de la tradición familiar «. . . Antígona y Creonte. Aquella tiene el derecho de la familia, éste el derecho del Estado» (Hegel 2006, 537). Pero las nociones despertadas por esta figura trágica griega viajan a través del tiempo «De repente, la Antígona de Sófocles dejó de ser meramente la heroína de una tragedia escrita en el siglo V antes de Cristo: su espíritu seguía presente, y representaba una opción viviente y una alternativa frente a la *Moralität* kantiana» (Kaufmann 1972, 37). Lukács se enfrenta ahora ante el escenario de que la moralidad kantiana – el deber-ser – tiene otro aspecto. Ahora la alternativa tomaba cuerpo en la figura de Ifigenia. Es este personaje trágico el que nos coloca nuevamente frente a la disyuntiva: del deber frente a las instituciones, – el Estado «el interés público»

(Jauss1989, 228); – o ante la familia, - la obediencia familiar –, evidentemente hacia la figura paterna. «¿Qué le queda al hombre por hacer cuando descubre que la imagen paterna de la autoridad ya no es creíble, y, sin embargo, como buen hijo, no quiere dejar de obedecer al mal padre?» (227). Este debate en torno a sus condicionamientos éticos generó, por otra parte, un arduo debate entre las dos maneras de replantearse esta figura trágico-moralizante: la proveniente del espíritu ilustrado y la del clasicismo alemán, esto es, entre Racine y Goethe.

Desde el comienzo mismo de su desarrollo filosófico, Hegel aceptó el rechazo kantiano de toda religión suprarracional, estatutaria, así como la concepción goethiana y schilleriana de la *Sittlichkeit* tal y como se encarna, por ejemplo, en la Ifigenia de Goethe, que es una personalidad ética completamente armoniosa (Kaufmann 1972, 36).

Ahora bien, esa «personalidad ética completamente armoniosa» había surgido, a su vez, de la oposición a la que se vio llevado Goethe contra la Ifigenia de Racine. «Goethe debía desmarcarse de Racine, su modelo y rival» (1989, 224). La cultura germánica tenía que marcar distancia con los productos de la Ilustración francesa. Además, Goethe se vio en la necesidad de reformular el mito griego a raíz de «la insatisfacción que inspiraba a la moral burguesa esa pseudosolución» a la que Racine había llevado la gran obra trágica de Eurípides

Podemos ver que la sintonía y puesta en concordancia entre los espíritus, tanto de Antígona como de Ifigenia, han sido determinantes para las más destacadas figuras moralizantes de la época moderna: Racine (1639-1699), Goethe (1749-1832), Kant (1724-1804) y Hegel (1770-1831). Los tentáculos de las preocupaciones éticas se extienden desde los griegos hasta el mayor representante del idealismo alemán. De esta manera Lukács pasa a formar parte de un sistema mucho más grande, de ahí que no se le debe atribuir solo a él esa lucha por superar las diversas concepciones éticas. Una vez hecho este importante inciso nos damos cuenta de que, dentro de las diferencias de las posiciones adoptadas tanto por Lukács como por Kierkegaard, existe un común denominador entre ambos: la distancia que marcan hacia las mujeres más próximas a sus respectivos entornos. Es así como se puede ver que las influencias de Kierkegaard a este

respecto afloran con mucha claridad. El acercamiento a posiciones éticas idealistas es otro de los motivos que llevó a Lukács a acercarse a la ética:

Yo, por lo menos, y en la medida que consigo recordar aquellos años, encuentro en mi mundo mental de la época tendencias simultaneas a la asimilación del marxismo y a la activación política, por un lado, y, por el otro, una constante intensificación de planteamientos éticos puramente idealistas (Lukács 1985, 12-13).

Aunque luego este interés derivó hacia derroteros políticos y filosóficos. Superando de esta manera la espiritualidad existencial inamovible de Kierkegaard.

Acudamos ahora a la exploración de varios sistemas filosóficos para apreciar las diferentes maneras que tienen de abordar el estudio de los aspectos sociales. Es importante porque veremos el lugar que ocupa en cada uno de ellos la ética. Así podremos lograr claridad al ver el lugar que le otorgan a la ética dentro de cada uno de los respectivos sistemas. Advertir que se los trae a colación porque Lukács, no solo navegó por muchos de ellos, sino porque ejercieron influencias sobre generaciones enteras de pensadores. Existe una cierta similitud, en la época, en presentar los modelos filosóficos en tres partes, aunque también hay que decir que son anteriores al mismo Hegel, quizás el filósofo que le dio más impulso. Es así como lo podemos ver también en Schiller, uno de los filósofos que más influyó en Hegel:

Estos períodos pueden, naturalmente, alargarse o acortarse; pero no es posible saltar enteramente ninguno, ni tampoco cabe que la naturaleza o la voluntad inviertan su orden de sucesión. En su situación *física* el hombre meramente sufre las fuerzas de la naturaleza; se desliga de ellas en situación *estética*, y las domina en su situación *moral* (ctd en Kaufmann 1972, 43).

Si la *Weltanschauung* de Schiller primero es física, luego estética y al final moral; para Dilthey - otro filósofo que influyó poderosamente en Lukács - primero estaría la estético-contemplativa, segundo, de carácter activista, esto es: ética y, por último, física.

O sea, un realismo naturalista. Tener en cuenta que todos estos filósofos, y con ellos sus sistemas, influyeron en la creación del sistema lukácsiano:

Dilthey había especificado tres tipos básicos de Weltanschauung: uno de naturaleza estético-contemplativa (también llamado “idealismo objetivo”); otro de carácter activista, ejemplificado por el “idealismo subjetivo” de Fichte; y, por último, un realismo naturalista representado por el positivismo de Comte y Spencer (Lichtheim 1973, 57).

En una de sus primeras obras: *Acerca de la Pobreza de Espíritu* (1910), Lukács, al igual que Schiller y Kierkegaard, es arrastrado por una corriente que se presenta en forma triádica, esto es: primero estaría el asunto de Irma Seidler, en segundo lugar, el acercamiento a Dostoievski y por último el rechazo de la ética kantiana. Más adelante se desarrollarán estos aspectos. También existe una tripartición muy curiosa y preocupante que realiza Kadarkay: «La figura cultural de los ensayos de *El alma y las formas* es siempre el propio Lukács. Cada estilo de vida – erótico, ascético y ético – era una autoinflingida marca de castigo, a hierro candente» (1994, 241). «Forma-espíritu-interioridad» la llamará Surghi (2016, 42). Si lo vemos de manera más detallada sí encontramos una cierta similitud entre los diferentes emparejamientos, esto es: “Irma-erótico”, “Dostoievski-ascético” y “rechazo del imperativo ético kantiano-ético”. Por su parte López indica que «. . . Lukács concibe tres estadios o formas de vida. El estadio psicofísico de la cotidianidad es caótico, abigarrado y múltiple. El segundo estadio, el ético, está ya ordenado por las formas. El tercero es una especie de estadio estético-religioso (religioso en sentido kierkegaardiano y estético en sentido hegeliano)» (1975, 511)²⁷. Desde luego que esta tripartición no tiene ninguna analogía con la de Kierkegaard. Éste por su parte, a causa de la muerte del padre y de una confesión y reconciliación con él en el lecho de muerte, propone el modelo que será su – ¿sistema? – filosófico, por llamarlo de alguna manera; Kierkegaard siempre se opuso a utilizar este término, es más, negaba que existiera cualquier tipo de sistema, todo esto era con una clara oposición a Hegel.

²⁷ López, José. Lukács: Búsqueda de fundamentos y “Diario” Inédito. *Teorema: Revista Internacional de filosofía*. Vol. 6, N.º. 3-4, págs. 485-512. 1976.

El autor del presente libro no es de ningún modo un filósofo. No ha comprendido el Sistema – caso de que exista uno, y caso de que esté redondeado: . . . [clara alusión al redondo absoluto hegeliano] ya tiene bastante su débil cerebro con la tarea de imaginar la prodigiosa cabeza de que debe uno disponer en nuestra época para contener proyecto tan descomunal (Kierkegaard 2014, 3).

La agudeza filosófica de Lukács le llevó pronto a rechazar esta manera de pensar de Kierkegaard. Ya que, si tú afirmas que no tomas posición ante las cosas, debes saber que ésta ya es una posición. Es demasiado simple hacer este tipo de inferencias, pero Lukács lo hace con respecto a la negación de Kierkegaard de aceptar cualquier sistema. Dice Lukács: «¿No es el estadio también una “unidad superior”, no es la negación de un sistema vital también un sistema, y no es el salto, simplemente, una transición repentina?» (Lukács 2013, 81). Dicho modelo kierkegaardiano consistiría en que:

... A partir de ese momento, y como tributo a la memoria paterna, Sören se entrega apasionadamente a los estudios de teología. Su vida, después de haber permanecido en el estadio estético durante demasiado tiempo, ingresa en el estadio ético, y toca el umbral del estadio religioso; ya está encauzado en lo que debe ser su existencia ... (Merchán ctd en 2014, XXV).

Éste afirma que la existencia humana pasa por tres períodos bien diferentes: el estético, primero de ellos, o terrenal y mundano, en el que el escritor danés se dedicó a vivir una vida plena y vagabunda. Los recursos económicos de su padre se lo permitían, - recordando el caso de Toulouse Lautrec -. El segundo período sería el ético, y, por último: «el único estadio auténtico: el religioso» (Merchán ctd en 2014, XXX). Como podemos ver, Kierkegaard cambia el orden impuesto por Schiller al colocar la estética en donde aquel coloca la física y, también en darle el segundo lugar a la ética, en donde Schiller coloca la estética. Resulta curioso que Kierkegaard coloque la estética a ras de suelo, es más, la iguale con lo sensual, cismundano: «Regina vive en mundo de las sensaciones con toda plenitud, hay en ella alegría a nivel biológico que Kierkegaard no puede compartir» (Merchán ctd en 2014, XXVII).

¿A qué llama Kierkegaard el estadio estético? Veámoslo para que consideremos si Lukács estaría de acuerdo con semejante descripción de lo que es la estética:

Una vez familiarizados un poco con el escenario nacional donde transcurre la existencia física y espiritual de Kierkegaard, vamos a aproximarnos a la biografía del personaje principal y poner al aire algunos de los entresijos familiares de este pensador que – hijo de padre muy rico –, lleva en su juventud una vida si no licenciosa si propia de un *dandy* en toda la extensión del significado de esta palabra: trajes elegantes, buen comer, buen beber, fumar magníficos cigarros, frecuentación de cafés y teatros – dejando en los cafés deudas que su padre se encargará de cancelar –, y una despreocupación total (de cara a la galería, naturalmente) por todo lo que represente compromiso. En esos años de estudiante vive dentro de lo que llamará más tarde el estadio estético, primero de los tres que forman la concepción kierkegaardiana de la existencia (ctd en 2014, XVIII).

Debemos además tener en cuenta que Lukács ya conocía el sistema kierkegaardiano en el año de 1909, así queda de manifiesto en el artículo que le dedica tanto a él como a Regina Olsen: “*La forma se rompe al chocar con la vida: Søren Kierkegaard y Regina Olsen*”, integrado en *El alma y las formas*.

Así hay en la vida unos pocos, grandes y típicos ámbitos de posibilidades, los estadios, en el lenguaje de Kierkegaard: el estadio estético, el ético y el religioso. Y cada uno está separado de los demás abruptamente y sin transiciones, y la vinculación entre ellos es el milagro, el salto, la repentina metamorfosis de toda la esencia de un hombre (Lukács 2013, 80).

Aunque Lukács no hace mucha claridad sobre lo que realmente piensa de dicho sistema, si se dejan entrever algunos puntos negativos en su recepción, como lo puede ser el caso en el que dice que los estadios están separados y que además de esto lo están abruptamente sin generar en torno a ellos ninguna transición, no hay nada que los vincule. Quizás sea esta una de las maneras más claras en las que Lukács se da cuenta de la fuente del existencialismo de Kierkegaard y su posterior rechazo de la dialéctica: «En eso, pues,

consiste la sinceridad de Kierkegaard: en verlo todo tajantemente separado, el sistema de la vida, un hombre de otro, un estadio de otro. Ver lo absoluto en la vida, no superficiales compromisos» (Lukács 2013, 80). En este punto también se puede ver que Hegel juega un papel más importante, ya que éste sí que realiza una conexión entre las diferentes partes del sistema. Este es otro motivo para tener en cuenta a la hora de ver el distanciamiento que se llevó a cabo entre Lukács y Kierkegaard.

Como hemos podido observar muy bien Kierkegaard coloca el estadio estético en la parte sensual, mundana y hasta baja de los instintos en los que se mueve el individuo. Lo más probable es que no sean estos precisamente los puntos que le llamaron la atención a Lukács de la estética Kierkegaardiana, pero también es cierto que, al alejarla de las altas esferas sociales en las que se movía por aquella época, y al acercarla a la cismundaneidad, haya sido otro de los factores que hicieron que Lukács se decantara por los principios defendidos por aquel. Los aspectos estéticos de la influencia serán tratados en el apartado de la estética. Solo a modo de comentario diré que mientras que para Lukács la estética es una concepción ontológica de primer orden, no se puede ignorar el hecho de que al colocar Kierkegaard su estética en el mundo real en el que se mueven los seres humanos reales tiene mucho que ver con la categoría de cotidianidad en la que Lukács pone la mayor fuente de la que brotan las mejores obras de arte. Quizás ese sea el nexo entre estas nociones en apariencia contradictorias. Tendríamos que ver en detalle si Lukács utilizó esta categorización kierkegaardiana.

De momento diremos que de lo que no hay duda es de que la ética sí es lo que más poderosamente llamó la atención de Lukács. Son las experiencias vitales, existenciales las que hacen que el origen de la ética y la estética tengan tanta similitud entre Lukács y Kierkegaard. Aunque más adelante veremos que será la toma de posición ante Hegel lo que haga que los caminos de los dos se distancien sustancialmente. Kierkegaard marca distancia con Hegel por su intención de universalidad a través de su absoluto, al que el filósofo danés le opone su individualidad existencial: «El sistema de Hegel se cierra con broche de oro dando la primacía a lo general, y, en consecuencia, anteponiendo la ética de lo general a la ética del individuo» (Merchán ctd en 2014, XXIX). Mientras que Lukács sí que toma todos los elementos que puede utilizar de Hegel, por ejemplo, en el caso de la historicidad de las categorías, el paso de lo individual y privado a lo universal. Volviendo a lo dicho anteriormente, sobre la similitud entre lo expuesto por Kierkegaard

y Lukács, encontramos la importancia que tiene la temprana obra de Lukács *Acerca de la pobreza de espíritu* (1910):

La importancia de este ensayo confesional es triple. Primero, *Sobre la pobreza de espíritu* cerró su período ensayístico y “la mala conciencia” de Lukács por la muerte de Irma recorría buscando el mundo “más allá de la tragedia”. En segundo lugar, despejó el camino hacia la fase dostoiévskiana de su desarrollo (1912-1918). Y, en tercer lugar, en él rechazó el imperativo categórico de Kant como algo que no era más que el código moral de los “muertos vivientes” (Kadarkay 1994, 252-253).

El desarrollo de Lukács guarda mucha similitud con el de Kierkegaard. Lukács cierra el período de la mala conciencia por la muerte de Irma, de la que él se sintió culpable toda su vida, - no olvidemos que él rechaza a Irma lo mismo que Kierkegaard rechaza a Regina - una vez hechas estas reflexiones éticas se le abre el camino hacia la fase, digamos, dostoiévskiana, para terminar con el rechazo del imperativo categórico kantiano, último paso para proponer una nueva ética. Es así como podemos decir sin temor a equivocarnos que las primeras inquietudes de Lukács estuvieron más empapadas de ética que de estética; y, de no ser así, ambas disciplinas tuvieron un nacimiento común. Debido a la necesidad de claridad tenemos que hablar de estas disciplinas por separado. Sin ignorar además que la ontología estaba gravitando sobre ellas. Aunque ésta última tuvo un protagonismo destacado al final de su vida. Tampoco nos podemos olvidar que Lukács tenía como meta final de su vida escribir una ética, pero lamentablemente no pudo ser. Descubrió que antes de escribir una ética tenía por necesidad que escribir una ontología, la cual sí llegó a terminar. La ética quedó como una tarea pendiente. ¡Quizás haya que escribir la ética marxista!

En el campo de la ética Lukács tuvo que enfrentarse con los problemas más destacados dentro de su desarrollo intelectual. Despleguemos esta problemática en varios apartados para poder apropiarnos de ellas de una manera más próxima. En primera instancia está el asunto de Irma Seidler; en segundo lugar, el acercamiento a los planteamientos kierkegaardianos y dostoiévskianos y, en último lugar, la legitimación de la Revolución bolchevique. Una de las tareas de Lukács es buscar justificación ética para los actos llevados a cabo por la Revolución. También debemos saber que los

acontecimientos sociales que se estaban desarrollando en la época determinaron igualmente la evolución de los pensamientos lukácsianos en torno a este tema. Recordemos además que todas las hipótesis planteadas por la diversidad de pensadores vienen a su vez delimitadas también por el entorno social que las vio nacer. De esta manera el bucle se cierra y nos permite ver con claridad todo el flujo de los acercamientos, distanciamientos y cambios de parecer.

El primer asunto

Irma Seidler

Pero él rechaza su amor. Para él ella fue solo una escuela de autoconocimiento; ya ha cumplido con su deber y puede seguir sus caminos (Lukács 2013, 170).

El matrimonio, en suma, concede a la mujer una “posición de privilegio no natural”. Si se hubiera casado con Irma, Lukács habría partido sus derechos y duplicado sus deberes (Kadarkay 1994, 236).

Lukács tomó en un principio los aspectos éticos de los dramaturgos, especialmente de Ibsen, y aunque Kierkegaard era apenas una figura que aparecía en el horizonte, también es cierto que éste a su vez influyó poderosamente en Ibsen. Quizás sea este el camino que tomaron verdaderamente los influjos éticos. «la pasión ética de Ibsen, la conciencia de tener que elegir y decidirse por sí, su concepción de la creación artística como un “celebrar un juicio sobre sí mismo”, todo esto tiene sus raíces en el pensamiento de Kierkegaard» (Hauser 1962, 383). Como se puede ver muy bien, en esta cita se ven los dos grandes campos objeto de esta investigación: la pasión ética, la conciencia en el elegir y el decidirse y, lo más importante: la creación artística. De esta manera se hace palpable la conexión existente entre la ética y la estética y, además de esto, logramos claridad sobre el camino que tomaron las influencias hasta que finalmente llegaron a nuestro autor.

Con el transcurso del tiempo los ídolos de la juventud luego tienen que pasar por el tamiz de la reflexión madura y, en el caso tanto de Ibsen como de Kierkegaard, no lograron pasar dicho proceso selectivo. El primero del que tenemos noticia fue Ibsen: «tan admirado por el joven Lukács moralista y demolido luego en *El asalto a la razón*» (Löwy 1978, 260). Solo haciendo aclaración en estas primeras influencias es que podemos colocar las cosas en su sitio y, más si tenemos en cuenta que, la mayor influencia de Ibsen fue precisamente ese influjo ético de una clase social que estaba llamada a desaparecer, de la cual Ibsen, al parecer, había dado los primeros indicios de su disolución; pero que,

como veremos a continuación, no fueron tales. Estas ambivalencias se presentan como obstáculos para el desarrollo de la tesis. Pero aclararlas allana en cierta medida el camino de sus protagonistas. Ya que, si los aspectos más destacados de la crítica social que creía ver Lukács en Ibsen no eran tales, o al menos ni el propio Ibsen se los creía, la situación se pone un poco extraña para Lukács.

Como político, Ibsen no tenía nada positivo que decir a sus contemporáneos. A través de toda su concepción del mundo hay una profunda contradicción: Luchaba contra la moral convencional, contra los prejuicios burgueses y contra la sociedad dominante, en nombre de la idea de una libertad en cuya realización no creía él mismo. Era un cruzado sin fe, un revolucionario sin ideal social, un reformador que se convirtió finalmente en un amargo fatalista (Hauser 1962, 385).

De todas estas afirmaciones las que más impresionan son las de: «Era un cruzado sin fe y un revolucionario sin ideal social», que además no creía en sus propias propuestas. Estas declaraciones de Arnol Hauser, destacado y respetado historiador, son verdaderamente muy comprometidas para su recepción por parte de Lukács. No deja de ser un poco extraño que lo que más le atrajo a Lukács de Ibsen sean las descalificaciones que podía luego endosar a su propia madre, vinculadas todas con la crítica a la burguesía que estaba haciendo Ibsen.

Así como Ibsen fue uno de los primeros en ejercer una poderosa influencia sobre Lukács, también es cierto que Nietzsche jugó un papel destacado en su temprana aproximación a la filosofía: «En 1903 Lukács proclamaba que Nietzsche e Ibsen eran los profetas “más grandes” de la época» (Kadarkay 1994, 108). En aquel momento lo normal era ser seguidor de uno de los filósofos más destacados que había en la época, «Para la generación de Lukács era Nietzsche quien, con la antorcha en la mano, iluminaba el mundo» (131). Pero como era de esperarse «El suicidio de Irma deshizo el encuentro de Nietzsche sobre Lukács que, desesperado, alargaba la mano hacia Kierkegaard» (222), al cual ya conocía desde bien temprano. Al menos hay noticias de dicho acercamiento un año antes del suicidio de aquella. El 25 de mayo de 1910 Lukács anota en el *Diario 1910-1911* «también se dan otros buenos augurios: las cosas llegan a su tiempo . . . y hoy justamente cuando estaba reflexionando acerca del racionalismo antirracionalista – dos

nuevos tomos de Kierkegaard» (Lukács 1985, 86). Este acontecimiento produjo un sentimiento de soledad que quizás él andaba buscando. Esos pensamientos quedan reflejados en el ensayo: “*Nostalgia y forma: Charles-Louis Philippe*” (1910). En el que refiriéndose a Philippe desvela en verdad su propia problemática: «Al irse de su vida ella le ha dado una nueva soledad» (Lukács 2013, 170).

Irma Seidler se convierte en la principal fuente de donde brotarán las inclinaciones éticas de Lukács. Ya hemos visto la similitud existente, nunca mejor dicho, entre Lukács y Kierkegaard. Aunque también es cierto que la distancia que marca Kierkegaard con Regina era con intenciones muy distintas de las que podía llegar a albergar Lukács en algún momento. Estos detalles ya los había visto el propio Lukács: «Regina Olsen no fue para Kierkegaard más que un escalón del camino que lleva al templo de hielo del solo-amor-de-Dios» (Lukács 2013, 85). Irma, por el contrario, se convierte, en el fondo, en un gran problema para Lukács. Éste no busca ningún camino hacia Dios, no, es con ella con la que experimenta los primeros enfrentamientos reales de una relación en pareja. O como dice José López: «con Irma aprende, pues, Lukács la importancia vital de la relación interpersonal» (1975, 495)²⁸. Además de esto él tenía un sentimiento contradictorio hacia ella, o podríamos decir, hacia las mujeres en general. Para Lukács las mujeres y, dentro de ellas Irma, representaban un abismo insondable e impenetrable: «En el amor el único conocido es el hombre: la mujer le descubre y él se descubre a sí mismo; ella no es conocida nunca» (Lukács 2013, 170). Nótese además la similitud con los aportes nietzscheanos al respecto. Además, también hay que destacar que en la incipiente relación había unas fuerzas ocultas que distaban mucho de estar en condiciones de ser aceptadas. «Mi afectividad es infinitamente egoísta; por eso Irma pretendía defender su personalidad frente a mí. Porque a ella la necesitaba tal como era: el perdedor hubiera sido yo, si llega a perder su personalidad amoldándose a mí» (Lukács 1985, 88). Todo esto junto llevó a nuestro personaje a distanciarse de cualquier tipo de compromiso serio para constituir una pareja estable. Tampoco se puede descartar que Dostoievski haya extendido sus tentáculos hasta aquí. «Dostoievski no ha conformado ningún *matrimonio* . . . [entre los protagonistas de sus novelas, desde luego]» (Lukács 2000, 58). Su pretensión era dedicarse a llevar una vida consagrada solo al conocimiento, a la pureza: «Yo debía mantenerme puro . . .» (Lukács 2015, 169). Es así como:

²⁸ López, José. Lukács: Búsqueda de fundamentos y “Diario” Inédito. *Teorema: Revista Internacional de filosofía*. Vol. 6, N.º. 3-4, págs. 485-512. 1976.

Decidido a llevar una vida “pura”, ofreció a Irma Seidler como su víctima. Su muerte llevó a Lukács, que se sentía culpable y anhelaba la redención, a Dostoievski, que le enseñó que la “gran vida, la vida de bondad” ya no presupone la pureza (Kadarkay 1994, 263).

Para Lukács estos aspectos tomados de Dostoievski le despejan el camino para elaborar algunas de sus concepciones sobre la tragedia. Y aunque es un tema tratado en un capítulo aparte es digno de mención aquí debido a que Lukács lleva a la práctica ese sentimiento que habla de que la gran vida, la vida de la bondad, no requiere de la pureza. Por ese motivo es que él escribe en *Acerca de la pobreza de espíritu*:

La tragedia permanente es – en esto consiste la verdadera profundidad de esta excelente observación – la mayor frivolidad, en la espera de un posible gran ajuste de cuentas (pero que nunca ocurre efectivamente), todo está permitido, porque de todas maneras en el día del Juicio Final todo resultará igual de leve (Lukács 2015, 193-194).

Las huellas de Dostoievski y de Kierkegaard dejan profundas marcas en los escritos tempranos de Lukács. Las raíces llegan hasta unas profundidades insospechadas. *Acerca de la pobreza de espíritu* 1912 y *El alma y las formas* 1914-1915 son dos obras en las que estas huellas e influencias dejan una mayor impronta. Recordar que estas influencias tocan desde los aspectos personales hasta los de mayor calado filosófico, como, por ejemplo, la legitimación de la Revolución Bolchevique.

La felicidad es un sentimiento demasiado ambiguo y peligroso como para dejarse embargar por él. Sospecho que uno de los motivos del distanciamiento que Lukács tomó con Irma vino también derivado de Kierkegaard. ¿No sería acaso correcto decir que Irma lo llevaría por un camino por el que su capacidad creadora se hubiera terminado? ¿Estaba Lukács emulando a su admirado Kierkegaard y de esta manera copiando los mismos comportamientos para que no lo alejaran del verdadero camino del sacrificio que requieren los grandes esfuerzos intelectuales? Lukács muestra serias dudas al respecto. Esto lo podemos ver consignado en el *Diario 1910-1911* encontrado en un banco de Heidelberg en 1973. Allí Lukács expresa con meridiana claridad:

No es verdad lo que voy repitiendo desde hace años: que no necesito a nadie, que puedo vivir en cualquier parte. No creo que pudiera. La cuestión es ésta: ¿se podría aprovechar el malestar que siento para incrementar mi productividad? Me temo que no (Lukács 1985, 79-80).

Aun dentro de la aparente contradicción, Lukács dedica espacios para hablar de ello en *El alma y las formas*. Dando quizás a entender que lo que para Kierkegaard resulta peligroso también lo sea quizás para él:

Quizá algo en él . . . [Kierkegaard] sabía que la felicidad – dado que fuera inalcanzable – le habría paralizado y esterilizado para siempre. Tal vez temiera que la felicidad no fuera inalcanzable, que la ligereza de Regina pudiera salvar al final su melancolía y que los dos fueran felices. Pero ¿qué hubiera sido de él si la vida le hubiera arrebatado la melancolía? (Lukács 2013, 82).

Lukács llega al total convencimiento de que si hubiera actuado como uno de los personajes de las novelas de Dostoievski con toda probabilidad la hubiera salvado:

La bondad no es ninguna garantía de que se pueda ayudar; pero es la certeza de la absoluta y perspicaz voluntad de ayudar, en oposición con el ofrecimiento, motivado por el deber, de una ayuda irrealizable . . . si poseyera la bondad, si fuese un ser humano, hubiera podido salvarla . . . (Lukács 2015, 166).

Irma y Regina se erigen en dos figuras centrales para comprender el pensamiento temprano de Lukács y casi la totalidad de la obra de Kierkegaard. Sorprende la capacidad de influencia que pueda tener una persona en el desarrollo intelectual de un gran pensador como Kierkegaard. Valga decir que ella determinó gran parte de las relaciones que tenía éste con la realidad. Debemos observar que Lukács tomó estos aspectos y los llevó a la práctica en su relación con Irma. Él fue siempre consciente del papel que jugó Regina en el pensamiento de su admirado filósofo danés. Ya lo hemos dicho en otro ámbito y de

maneras diferentes: Regina fue el Isaac de Kierkegaard. Ella fue la prueba del sacrificio que se vio interiormente impelido a llevar a cabo. Lukács habla de esta manera sobre estos asuntos:

La sinceridad interna de este gesto de separación no puede consistir sino en que todo haya ocurrido por Regina Olsen. Y las cartas y las hojas del diario están llenas de la afirmación de que Regina habría tenido que hundirse si hubieran seguido juntos (Lukács 2013, 81).

Pero los acontecimientos tomaron otros derroteros. Lukács da saltos entre Kierkegaard y Dostoievski. Cuando no le satisfacen los sacrificios bíblicos llevados a cabo por Kierkegaard se fija en eso que López Soria llama «el revolucionarismo interior de Dostoievski» (1975, 497)²⁹. Como si los de este no tuvieran también un alto grado de divinidad. Es así como podemos hablar de que por aquel entonces estaba siendo ya absorbido por el pensamiento de Dostoievski; tras la lectura de sus obras había descubierto, no solo el giro ético y algunos aspectos revolucionarios, sino también los elementos necesarios para distanciarse de Irma. Recordemos que también Nietzsche había visto la grandeza en los pensamientos del autor ruso: «Dostoievski, el único psicólogo, dicho sea de paso, del que yo he tenido algo que aprender» (Nietzsche 1994, 80). Las huellas de estas nociones están diseminadas por toda la obra temprana de Lukács, no olvidemos que *El alma y las formas* está dedicada a Irma; de ahí que no resulte difícil encontrar analogías y puntos de apoyo en los ensayos que componen esta importante obra juvenil de Lukács. Valga en este sentido también decir que el erotismo que vio Thomas Mann en esta obra quizás deje ver sus primigenias huellas en esta escena:

Con la habilidad del ejercicio se desnuda en difícil posición de su blusa, le rodea con los brazos desnudos, él siente sus pechos. Pero se levanta y se acerca a la ventana. Es demasiado tarde. Él vive ya en otra vida – la vida viva, la llama, citando a Dostoievski – que es para él la única verdadera. Su amor se ha convertido en nostalgia, ya no necesita ninguna mujer ni ningún amor (Lukács 2013, 170).

²⁹ López, José. Lukács: Búsqueda de fundamentos y “Diario” Inédito. *Teorema: Revista Internacional de filosofía*. Vol. 6, N.º. 3-4, págs. 485-512. 1976.

La relación secreta o silenciosa que estableció Lukács con Kierkegaard, en torno a cada una de sus respectivas mujeres, dejó en ambos unas profundas huellas, Lukács dice que «Su tragedia . . . [la de Kierkegaard fue que]: quiso vivir lo que no se puede vivir» (Lukács 2013, 91). Esto es, abandonar a su amada Regina por unos presupuestos de fe que Kierkegaard se había autoimpuesto, esto es, éste la había dejado sola, la había abandonado y en esto Lukács también emuló a su admirado filósofo-ético danés. Lukács deja a Irma tirada por el camino y en el fondo se la deja servida en bandeja de plata a ese amigo sin escrúpulos llamado Balázs. Este acontecimiento merece ser tenido en cuenta, además ha quedado registrado en una carta de despedida que se escribieron aquellos que antes habían sido amigos inseparables y con el que queda el testimonio de la ruptura de la amistad.

. . . la inmundicia burguesa. Lo veía en todas partes: en las mentiras cobardes de un presunto amigo en persecución apasionada de la aventura erótica, y luego, en su brutalidad para con la mujer cuando la aventura ya había terminado (ctd en Kadarkay 1994, 597).

Que duro debió de parecerle al antiguo amigo que le reprocharan, al final de sus vidas, algo que Balázs nunca se imaginó iba a suceder. Pero así ocurre en la vida de un hombre entregado al conocimiento, ve todo, todo lo observa y guarda silencio, solo cuando llega el momento oportuno salen las cosas a flote; sin ninguna mala intención, en este caso fueron los requerimientos impropios de Balázs los que llevaron a Lukács a recordarle los dolorosos episodios de su pasado.

Detengámonos un momento y veamos con detenimiento un aspecto destacado del asunto con Irma. Se trata de unas prematuras opiniones que Lukács tenía sobre las mujeres en ese período pre-marxista y que no lo dejan en una buena posición. Decía dos cosas: primero, «La mujer es vida, el hombre es intelecto . . .» (ctd en Kadarkay 1994, 165). Y remata con esto:

Una mujer nunca podrá comprender con todos los sentidos que la vida es meramente una palabra, y solo a través de la oscuridad del pensamiento recibe una realidad unitaria; que

hay tantas vidas cuantas posibilidades determinadas a priori para nuestras acciones (Lukács 2015, 171).

Destacar que solo a partir de Marx es que cambia de parecer. Claro, y cómo podría ser de otra manera: «El grado en que la mujer aparezca como simple objeto de placer y no como sujeto humano permite juzgar del grado de humanización de una sociedad» (ctd en Rubio 2001, 32). De ahí que se pueda dudar del grado de civilización del Lukács de aquél entonces o del grado de civilización de la cultura húngara y europea en su conjunto.

Una de las mayores muestras del juego en las influencias recibidas por Lukács, y de las posteriores oscilaciones en la recepción de las mismas, lo deja nuevamente consignado el gran biógrafo de Lukács. Lo más destacado en este entramado de decisiones éticas son los cambios de parecer que se perciben al recibir el influjo de las dos más grandes figuras moralizantes y éticas que ejercieron poder de atracción. No perdamos de vista que el poder de las influencias viene marcado por que son mecanismos que el sujeto pone en práctica en la vida real. Y en Lukács esto se da con total claridad:

Lukács creía que su “bondad” . . . [Basada en parte en la bondad dostoiévskiana], que recuerda al “amor nacido de la simpatía” de Spinoza, era superior al poco razonable “deber de ayudar” de Kant. Y mientras que Kant consideraba la felicidad como la “fuente de los móviles tras todo esfuerzo, incluyendo la obediencia a la ley moral”, Lukács declaraba que “la bondad” era el primer móvil de las interacciones humanas, y reconocía que, si hubiera poseído la “gracia de la bondad”, podría haber salvado a Irma (Kadarkay 1994, 259-260).

Sí, la bondad, la bondad y la bondad. Llega a ser tan fuerte este término que dice: «Su silencio . . . [el de Irma] habría resonado a través de los territorios que nos separaban si yo hubiese recibido la gracia de la bondad . . .» (Lukács 2015, 163). Esto es, si ya hubiera recibido por aquella época la gracia de la bondad dostoiévskiana habría escuchado los gritos de clamor que le lanzaba Irma, pero como aún no había penetrado dentro de él aquel noble sentimiento, estaba sordo ante los ruidos que recibía por parte del mundo humano exterior. No sé, esto suena un poco extraño. Es como si quisiera culpar a todos los demás de su fracaso en su relación con Irma, en lugar de simplemente aclarar

que su relación con ella no funcionó. Quizás Dostoievski le sirvió como pretexto para explicarse a sí mismo el motivo de ese fracaso. Es de esta forma que Dostoievski influyó en Lukács. Además de esto, éste utilizó este acercamiento a Dostoievski para, no solo explicar su fracaso con Irma, sino también, para explicar la debacle de la ética de toda una cultura, de la que él formaba parte. Quizás así sea comprensible esta relación de Lukács con Dostoievski.

Después de lo ocurrido con Irma y Balázs, Lukács se mete en un enredo peor, contrae matrimonio con Ljena Grabenko, que no solo le trajo problemas con su padre sino también con sus amigos, pero él, esta vez en contra de lo que había hecho Kierkegaard, sí se acercó finalmente a una mujer, no tenía los prejuicios eróticos ni sexuales de los que había sufrido su admirado Sören, «. . . el muchacho . . . [Kierkegaard] – que sufre ya posiblemente profundas angustias provocadas por una naciente neurosis sexual . . .» (Merchán 2014, XXIII). Esto fue lo que dijo Lukács cuando se enteró que Ljena tenía un romance con uno de sus amigos: «En cuanto a que Ljena se sacrificara por Bruno, él concluía que no tenía ningún derecho a interponerse entre Ljena y su destino» (Kadarkay 1994,290).

El segundo asunto

la aproximación a Kierkegaard y Dostoievski

Kierkegaard fue siempre importante para el autor de la *Teoría de la novela* (Lukács 1999, 40).

Dostoievski «pertenece ya al mundo nuevo» (Lukács 1999, 167).

“El hombre bueno no interpreta el alma de otro hombre. La entiende como la suya propia y de este modo se hace uno con el otro (Lukács 2015, 165).

Los motivos de la aproximación a Kierkegaard y Dostoievski son variados, están los estrictamente existenciales y los de mayor calado político y filosófico. Lukács sostiene una lucha ética en dos frentes: contra la imposición por parte del estado de las normas éticas y morales que los individuos deben seguir y contra las normas que se dicta uno a sí mismo, o que provienen de la tradición familiar o mejor dicho social. Es un debate que adquiere su mayor grado de expresión con Hegel:

Lo más preciso es la oposición que surge en lo ético. ¿Cuáles son las potencias éticas que se oponen? Familia y Estado. [La familia es] eticidad natural, en donde la eticidad se da como amor familiar. Lo otro es la eticidad como Estado. Lo ético consciente, leyes [que] se realizan efectivamente en la existencia; cuando éstas entran en colisión, surge la oposición suprema (Hegel 2006, 535).

Es este filósofo el que pretende someter a los individuos a un imperativo general en lugar de que sea el propio sujeto el que se dicte a sí mismo las normas:

Mistificando su método dialectico, Hegel llegaba a la conclusión de que el Estado prusiano de Federico Guillermo III era la corporeización más perfecta que cabía de lo político tal como lo había concebido Dios para llegar a la ejecución final de sus planes. El Estado prusiano era, dijo Hegel, la forma más alta de manifestación del espíritu divino. De ahí que Hegel se esforzara en mantener la supremacía del Estado sobre el individuo (ctd en Kierkegaard 2014, XXIX).

Lukács en lugar de seguir en esto a Hegel, como ya lo había hecho en otros ámbitos, el estético, por ejemplo: «. . . Lukács, en aquella época, volvía su mirada al hegelianismo por razones similares a las que indujeron a Dilthey a abandonar el neokantismo dominante en la Alemania universitaria y académica del período de pre-guerra» (Lichtheim 1973, 55) se decanta por las dos figuras que más lo van a influenciar en el campo de la ética: Kierkegaard y Dostoievski: «Debatiéndose con Dostoievski, Lukács se enfrentaba a dos imperativos éticos: el deber hacia las instituciones versus el deber hacia el alma. Rechazando el primero, adoptaba el segundo» (Kadarkay 1994, 264). El acercamiento a

Kierkegaard lo había realizado Lukács ya en su estancia en Heidelberg, por los años 1910-11, esto lo confirma él mismo en el esclarecedor prólogo a la *Teoría de la novela* escrito en 1962, en él se pronuncia, a través de una extraña tercera persona, de la siguiente manera: «En sus años de Heidelberg, inmediatamente antes de la Primera Guerra Mundial . . . [Lukács], también había emprendido un estudio de la crítica de Hegel por Kierkegaard» (Lukács 1999, 40). Siempre en sintonía de esclarecer los diversos aspectos que influyeron en el gran filósofo húngaro hay que tener siempre presente que las influencias no fueron solo a nivel de personalidades; la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa, el fracaso de la revolución socialista en Alemania y la crisis de valores, derivados de la supremacía del pensamiento científico de mundo, fueron los causantes del despertar ético en el pensamiento de Lukács. La *Teoría de la novela* marca ya una profunda frontera, en ella está depositado el tránsito entre Kant y Hegel: «Me encontraba entonces en un proceso de transición de Kant a Hegel, pero sin cambiar por ello en nada mi relación con los métodos de las ciencias del espíritu» (Lukács 1999, 34). Todo esto pasa, sin que él abandone realmente, así sea de momento, la corriente de las ciencias del espíritu, escuela a la que estaba adscrito y de la que pronto se separará. También hay que decir que la desesperación que le produjo dicho conflicto fue lo que lo empujó de las éticas kantiana y hegelianas a la bondad dostoiévskiana, estos asuntos serán tratados detalladamente en sus respectivos momentos.

El autor de la *Teoría de la novela* no va tan lejos. Él estaba buscando una dialéctica general de los géneros fundada en la esencia de las categorías estéticas, en la esencia de las formas literarias, y también históricamente; una dialéctica que tendiera a una vinculación de la categoría y la historia más íntima que la que encontraba en Hegel mismo; buscaba la permanencia en el cambio, la transformación interior dentro de la permanente validez de la esencia; buscaba la comprensión de eso (Lukács 1999, 38).

Sí, aunque parezca extraño, debido al gran legado dejado por Hegel y a las evidentes intenciones lukácsianas por superarlo marca distancia con el gran Hegel y se inclina hacia los presupuestos del misticismo ruso y del existencialismo danés. No se debe perder de vista que Kierkegaard subordinó incluso la propia cultura a su visión existencialista; tan fuerte era ese principio para él: «¿Qué es entonces la cultura? Yo siempre la he

considerado como el camino que ha de recorrer un individuo para llegar al conocimiento de sí mismo» (Kierkegaard 2014, 37). Otro aspecto importante de esta relación se puede ver en *El alma y las formas* en el ensayo: “*Platonismo, poesía y las formas: Rudolf Kassner*” (1908) «Expresión y camino, verso y prosa no se convierten en problema vital más que cuando los dos tipos se mezclan en un hombre» (Lukács 2013, 66). ¿Será que este fue uno de los problemas que Lukács detectó en Kierkegaard? ¿Contenía el filósofo danés dentro de sí a estas dos formas de entender la realidad? Recordemos que Lukács se consideraba a sí mismo como Platónico, es decir, como crítico. El poeta era la personalidad que se le oponía en esa ardua lucha por descifrar los secretos que ocultaba la realidad.

Kierkegaard, en cambio, llegó a una rigurosa en la fe, que descansaba en un fundamento platónico, y para llegar a eso tuvo que vencer en sí mismo al esteta, al poeta; tuvo que vivir hasta el final todas las cualidades de este, para poder luego fundirlas. Para él fue la vida lo que para el poeta es la poesía, y el poeta oculto en él fue como el sin atractivo de las sirenas de la vida (Lukács 2013, 68).

No se puede ignorar que la distancia que Lukács marca con Hegel surge del mismo Kierkegaard, además de esto, no se puede ignorar tampoco que Kierkegaard se nutrió de las críticas que Hegel recibió por parte de Schelling, el cual, a su vez, había sido sacado del olvido para que emprendiera un ataque contra Hegel:

Pero es un hecho que, diez años después de la muerte de Hegel, en un tiempo en que la filosofía de éste era la influencia dominante entre la juventud alemana interesada por la filosofía, las autoridades de Berlín sacaron a Schelling de su obscuridad y le dieron una plataforma en la universidad berlinesa, con la esperanza de que socavaría la reputación e influencia de Hegel. Tenía que hacerlo así en interés del régimen reaccionario entonces en el poder (Hodges ctd en 1973, 109).

Pero este asunto no termina aquí, seríamos demasiado generosos con la historia si cerráramos este episodio de esta manera. No, hay más información que nos habla a favor

de la recepción, digamos envenenada, que recibió Kierkegaard y que después infectó su recepción por Lukács.

En 1815, cuando la meteórica carrera de Schelling parecía haberse desinflado hacía ya mucho tiempo, pese a que sólo tenía cuarenta años, volvió a las preocupaciones de su primer artículo; y cuando, siendo ya un anciano, diez años después de la muerte de Hegel, salió de nuevo a primer plano, sus conferencias sobre la filosofía de la mitología y de la revelación fueron escuchadas por Kierkegaard, y ejercieron sobre él gran influencia (Kaufmann 1972, 33).

Kierkegaard parece no darse cuenta de que el regreso de Schelling al ámbito académico se debe al desprestigio orquestado que se estaba imponiendo sobre la filosofía hegeliana, con lo que el descrédito del que se nutrió Kierkegaard ya estaba envenenado antes de que creyera ser él el depositario de dicho hundimiento del sistema hegeliano. Es de este ambiente del que Kierkegaard se alimenta y del que posteriormente bebe Lukács. Tengamos presente que Kierkegaard rechaza de plano la filosofía hegeliana y también hay que tener presente que Kierkegaard asistió a las clases que dictó Schelling en Berlín «. . . haber asistido a las clases de Schelling, haber reaccionado a la filosofía de Hegel . . .» (ctd en Kierkegaard 2014, XIX). Como lo deja además muy claro el propio Lukács, el cual era totalmente conocedor de la estancia de Kierkegaard en Berlín, de la que al parecer no salió muy bien favorecido: «. . . [Kierkegaard en 1841] estuvo en Berlín, y a su vuelta a Copenhague vivió como un curioso extravagante» (Lukács 2013, 77). Además, Lukács era también totalmente consciente de toda esta problemática, él era consciente de que todo lo que giraba en torno a Kierkegaard y a Hegel tendría al final unas consecuencias muy importantes para todo el desarrollo filosófico posterior. Así lo deja expresado nuevamente en *La teoría de la novela*:

La influencia directa de Kierkegaard lleva obviamente a la filosofía existencialista de Heidegger y Jaspers, o sea, a una oposición más o menos explícita a Hegel. Pero no hay que olvidar que el mismo renacimiento hegeliano se proponía muy enérgicamente aproximar a Hegel al irracionalismo (Lukács 1999, 40-41).

Así podemos cerrar este episodio afirmando que Kierkegaard, quizás sin saberlo, fue víctima de una deslegitimación orquestada por las altas esferas del poder político alemán, que, como hemos visto, tenían la imperiosa necesidad de desprenderse de ese incómodo filósofo llamado Hegel. Razón no les faltaba, sobre todo después de ver el resultado de la filosofía hegeliana una vez fue colocada en la posición correcta por Marx.

Mucho antes de que Kierkegaard se pusiera de moda, el autor de la *Teoría de la novela* había estudiado la relación entre la vida y el pensamiento del danés . . . Y en sus años de Heidelberg, inmediatamente antes de la Primera Guerra Mundial, también había emprendido un estudio de la crítica de Hegel por Kierkegaard, estudio que no llegó a terminar (Lichtheim 1973, 63-64).

Esta es otra manera de ver los múltiples aspectos de las posiciones que adopta Lukács ante los presupuestos, no solo hegelianos. Lukács cambiará muchas de sus actuales críticas en el momento que abandona la reacción anti-hegeliana-kierkegaardiana. En el momento en el que rechaza la imposición hegeliana del estado está siendo claramente influenciado por Kierkegaard: «Kierkegaard reaccionó . . . [contra Hegel], no se dispuso a combatir el sistema . . . con otro sistema, sino que negó la posibilidad de existir a cualquier sistema, considerándolos como un atentado a la libertad individual» (ctd en Kierkegaard 2014, XXIX).

Como casi siempre suele ocurrir con las mentes críticas, Lukács toma de ambos personajes las cosas que necesita para a la postre terminar abandonándolos. Podríamos decir, sin temor a equivocarnos, que Kierkegaard lo influyó en lo relacionado con Irma y con la ética hegeliana y Dostoievski también con Irma y con la posterior revisión de la ética kantiana. La ética dostoievskiana - llamada por Lukács: bondad - le llegó justo en el momento oportuno, con ella resolvió su propio problema existencial y además la crisis que sufría fruto de la debacle de la guerra, en la que él veía la degradación total de la ética del deber kantiana. Ante la hipotética pregunta por el lugar que ocupaba la bondad dostoievskiana simplemente respondía: «¿Recuerda a Sonia . . . [*Crimen y castigo*], al príncipe Myshkin . . . [*El idiota*], a Alexei Karamazov . . . [*Los hermanos Karamazov*], en Dostoievski? Me ha preguntado si existen seres humanos buenos: aquí los tiene» (Lukács 2015, 165). La ética que debería ser suplantada era aquella que era tomada por

la burguesía como estandarte o modelo de vida, ya que marcaba todo el comportamiento de esa clase social decadente y moribunda. Esto ya lo había visto en su ensayo de 1909 dedicado a Storm: “*El espíritu burgués y l’art pour l’art*”:

La profesión burguesa como forma de vida significa ante todo el primado de la ética en la vida; que la vida esté dominada por lo que se repite sistemáticamente, regularmente, por lo que siempre retorna de acuerdo con el deber, por lo que se debe hacer sin tener en cuenta el placer o del displacer (Lukács 2013, 115).

Aunque sabía que los caminos de la vida y del comportamiento moral eran además de confusos, variados y, también sabía que, por necesidad, conducían a Dios. Pero por el momento esto no era una preocupación para él: «La bondad es solo un camino entre muchos, pero conduce con seguridad a Dios» (Lukács 2015, 174).

Es Michael Löwy quien mejor hace un recorrido por lo que podríamos decir es una parte de la evolución de las inclinaciones y preferencias literarias de Lukács, las que serán tenidas en cuenta porque en ellas está incluido Ibsen, autor que influyó notablemente en su juventud, influencia de la que él mismo da testimonio al decir, por ejemplo: «he aquí porque llegué a reemplazar a Ibsen – el ideal de mi período de joven crítico» (Lukács 1968, 114). Hay que tener presente que, aunque la figura de Ibsen siempre estará navegando a través de toda la tesis, fue perdiendo con el tiempo el gran atractivo que ejerció en su juventud en Budapest. Él es totalmente consciente de que sus preferencias juveniles por Ibsen están profundamente marcadas por el menosprecio que aquel mostraba hacia esa clase social que en el fondo estaba llamada a desaparecer y a la que su madre se sentía orgullosa de pertenecer. No olvidemos las palabras con las que nos lo cuenta Kadarkay: «. . . veía en *los espectros* de Ibsen una versión dramatizada de su propia madre» (Kadarkay 1994, 43). Y aunque no hace falta demostrar de manera detallada que las influencias juveniles iban siempre en esta dirección, en este caso se hace necesario para poder ver el cambio que iba a sufrir. El cambio más significativo tiene que ver con el salto que da de Ibsen a Dostoievski.

Para poder apreciar con claridad cuáles eran las nuevas motivaciones que estaban actuando ahora en otra dirección, Löwy nos anuncia que de lo que ahora se trataba era de

«esclarecer... el diálogo y la problemática anticapitalista romántica que constituía en ese momento (1910-1912) el fundamento ideológico último de la *Weltanschauung* (visión del mundo) de Lukács» (Löwy 1978, 114). Lukács se encontraba en un momento de su vida que le debió de resultar muy difícil de llevar. Se estaba nada más y nada menos que divorciando del autor dramático del que se había alimentado en su juventud. Todo esto estaba ocurriendo con la ya opaca y menguada figura de Strindberg y Shakespeare.

Es por tal razón por lo que buscaba constantemente tendencias éticas, ya sea en el presente, ya en el pasado, que pudieran satisfacer exigencias del anticapitalista todavía romántico que yo era entonces. He aquí por qué llegué a remplazar a Ibsen – el ideal de mi período de joven crítico- por Tolstoi, y más todavía por Dostoievski (ctd en Löwy 1978, 114).

Pero resulta que esta nueva dirección iba también a sufrir un serio revés, que lo iba a llevar esta vez a romper con una de las mejores amistades intelectuales que había tenido, con Ernest Bloch. Autor que lo había dirigido, en parte, por la senda de remplazar un paradigma por otro: «Con esta relación se inicia en Lukács un nuevo período, conclusión del horizonte de lo trágico y apertura del horizonte de lo utópico» (López 1975, 502)³⁰. Löwy, en una entrevista que sostuvo con el otrora gran amigo y seguidor de Lukács, expresa los motivos por los que la anterior fidelidad comenzó a resquebrajarse cuando aquél creyó haber encontrado contradicciones en las afirmaciones intelectuales de Lukács. Dice Bloch que: «en realidad estábamos profundamente de acuerdo» (ctd en 1978, 260). Pero las desavenencias llegaron cuando Lukács entró en el partido. Bloch comenta: «arrojó por la borda todo lo que le era caro y precioso» (ctd en 1978, 260). Y en relación con Dostoievski, Lukács planteaba una sola pregunta: «Sólo el análisis formal de sus obras permitirá saber si Dostoievski es ya el Homero o el Dante del mundo nuevo o se limita a suministrar los cantos que poetas posteriores tejerán» (Lukács 1999, 167). Sea como sea, Dostoievski ya había ocupado para Lukács un puesto en el Olimpo, ya que, si no era el nuevo Homero, o al menos los hombres no lo sabían reconocer, entonces la historia lo colocaría definitivamente en el lugar que le correspondería, esto es,

³⁰ López, José. Lukács: Búsqueda de fundamentos y “Diario” Inédito. *Teorema: Revista Internacional de filosofía*. Vol. 6, N.º. 3-4, págs. 485-512. 1976.

Dostoievski fuera como fuera ya era el nuevo Homero. Todas estas cosas estaban sucediendo dentro de un ambiente muy favorable por parte de Lukács hacia Dostoievski. Es fácil de entender la reacción de Bloch hacia Lukács, ya que éste antes de emprender el descrédito hacia Dostoievski tenía esta opinión de él: «*Con timidez escribo aquí – como único acorde final posible para lo dicho – el nombre del más grande, quien me ha acompañado permanentemente al escribir; el nombre sagrado de nuestro más poderoso poeta épico: Dostoievski*» (Lukács 2015, 200). Lo más relevante es el cambio sufrido por Lukács a causa, según Bloch, de su ingreso en el partido, ya que pasó de la anterior afirmación a ésta: «Y así la gloria de Dostoievski y él mismo se hundirán juntos en un fin sin gloria» (ctd en 1978, 260). A modo de comentario valga anticipar que, con Bloch, Lukács mantuvo otra ardua lucha, esta vez, en torno a la creación artística – el montaje o la refiguración realista de la realidad –. Un tema que podríamos decir fue el causante de la aparición de la obra: *Materiales sobre el realismo*. Este tema será abordado en su respectivo momento.

Lo más embarazoso de este asunto es lo turbia que se vuelve una relación cuando la afirmación de algunos de los miembros cambia radicalmente de punto de vista. En este caso que nos ocupa y, siempre haciendo caso de lo que dice Bloch en la entrevista que deja consignada Löwy en la nombrada obra, debió de haber sido muy difícil para ambos enfrentarse a los cambios que inevitablemente se presentan en el largo y arduo camino de la evolución intelectual. Bloch le dijo finalmente a su amigo: «Ahí no puedo seguirte» (Löwy 1978, 260) y a continuación vinieron por necesidad los reproches.

Mi querido amigo, mi maestro de Dostoievski y Kierkegaard, le dije, ¿dónde está entonces la verdad? Ahora dices lo contrario, exactamente lo contrario, lo más ciego y más hostil de lo que decías hace solo tres años, cuando yo era tu discípulo. Entonces ¿en quién se puede tener confianza? ¿Estabas errado entonces o más bien lo estás ahora? ¿En qué te has convertido, para poder escribir semejante frase sobre Dostoievski? (Bloch ctd en 1978, 260).

Para Bloch «bajo la influencia del partido» el horizonte de Lukács se había estrechado. Pero visto desde otro punto de vista se obtiene una perspectiva diferente. Esto

es lo que dice Francisco José Martínez en un trabajo audiovisual realizado sobre la *Ontología* de Lukács:

Lukács nunca abandonó el partido, fue expulsado muchas veces, pero siempre que pudo, siempre que vio un resquicio, volvió, siempre fue consciente como gran intelectual orgánico, de que el intelectual revolucionario solo tiene sentido en un movimiento político, más vale equivocarse con el partido que acertar en casa. (Martínez, Web)³¹.

Es sumamente importante tener estas cosas claras, lo que Martínez tiene claro al parecer Bloch lo ignora. Esa contundente frase de que «un intelectual revolucionario solo tiene sentido en un movimiento político» o lo que es lo mismo «Únicamente a través del partido podía Lukács articular sus opiniones» (Kadarkay 1994, 473), disipa todas las dudas; ya que esa es una de las únicas maneras que tiene un verdadero intelectual de poner en práctica sus teorías filosóficas. Esa es la gran diferencia entre un Bloch y un Lukács. Éste sabía que para realizar pálidamente lo que Lenin había logrado a gran escala, esto es, fusionar de manera muy efectiva la teoría y la práctica, tenía que pertenecer a un movimiento político. Este es el principal motivo por el que Lukács emprendió el estudio de la obra de Lenin en su estancia de emigrante en Viena: «. . . Lukács, del que no puede decirse que se convirtiera en un leninista convencido hasta 1924» (Lichtheim 1973, 49). Ya se ha mencionado en otra parte de la tesis: «Lukács lee incluso a Lenin con la intención de concretizar, pero siempre en términos teóricos, su propia síntesis filosófica general. Lukács postula repetidamente la unidad de teoría y práctica; Lenin la vive de una forma específica» (Mészáros ctd en 1973, 57). Si no se lleva a las últimas consecuencias este modo de actuar se vería sometido al ostracismo intelectual y verborreico del que suelen hacer gala los intelectuales a la manera hegeliana, esto es, hablar, hablar y hablar sin tener ningún contacto directo con la realidad.

Los ideólogos Jóvenes hegelianos, pese a sus frases supuestamente “trascendentales”, son los máximos conservadores. Los más jóvenes de ellos han encontrado la expresión acertada para su actividad cuando afirman que solo luchan “frases”. Solo que olvidan que a estas

³¹ (<https://canal.uned.es/mmob/index/id/23303>). (14/03/2015).

mismas frases no oponen nada más que frases y que de ningún modo combaten el mundo existente real cuando solo combaten las frases de este mundo (Marx 2010, 34).

Solo se dedican a hacer lo que Marx denunció de los jóvenes hegelianos de derecha: Stirner, Bauer y Strauss, o sea, combatir ideas con ideas. Y no ponen sus teorías al servicio de la realidad social de donde surgen. “La práctica es el criterio de la verdad” reza en la portada de *Los cuadernos filosóficos* de Lenin.

Esta pequeña pero significativa fuga resulta más que llamativa por la razón de que surge es precisamente del cambio producido en Lukács al abandonar los anhelos idealistas juveniles depositados en Ibsen. Es por este motivo que quiero mencionar otros aspectos relacionados con la abdicación que suelen hacer algunos grandes intelectuales ante los poderes políticos en los que desarrollan su labor intelectual. Siguiendo nuevamente a Martínez veamos lo que nos dice con relación a la abdicación que tuvo que hacer por necesidad Galileo ante el tribunal de la inquisición y su posterior regreso a casa con la supuesta mala noticia. Martínez se apoya en la obra de Brecht: *Galileo*.

Cuando Galileo vuelve de su reunión con la inquisición su familia y su discípulo Salviati le reciben alborozados y le dicen: Maestro ¿no ha abjurado, no, se ha mantenido? y Galileo baja la cabeza y dice: no, he abjurado. Salviati entonces se echa para atrás y dice: ¡Ay de las culturas que no tienen héroes! Y Galileo responde: ¡Ay de las culturas que necesitan héroes! (Martínez)³².

¡Qué frase la de Galileo! Nos sirve para que no condenemos tan fácilmente a los grandes intelectuales que se ven obligados a abdicar de sus pensamientos en busca del bien común y no del individual en el que anda sumido el mundo moderno, y que ha sido puesto de manifiesto a través de todo el trabajo como uno de los motivos principales de la tragedia humana. Por ejemplo, cuando Galileo es hecho prisionero, Salviati va a visitarlo, y es el momento en el que Galileo le hace entrega del manuscrito para que sea publicado en el extranjero. Si no fuera por su anterior abjuración, no solo hubiera muerto

³² (<https://canal.uned.es/mmob/index/id/23303>). (14/03/2015).

inútilmente como Giordano Bruno, sino que el desarrollo de la ciencia moderna habría tardado más en comenzar. Y en relación con Lukács no hubiéramos gozado de los grandes trabajos filosóficos que pudo realizar gracias a que adoptó una postura similar a la de Galileo. Como se puede ver, un simple cambio de perspectiva ante un escritor conlleva recorrer otros senderos. No olvidemos que después del largo período de su permanencia en Moscú: 1939-1945, Lukács publicó un gran número de obras, quizás las más destacadas de todo su repertorio. Esto nos muestra que ante la aparente falta de producción intelectual se escondía una intensa labor de estudio.

El tercer asunto

legitimar la revolución bolchevique

Para cada socialista, el contenido de la posibilidad objetiva de que se realice el ideal del socialismo y el hacerse posible de los criterios de posibilidad, están determinados por la actualidad histórico-filosófica de ese ideal. La acción moralmente correcta se encuentra estrechamente relacionada, para todo socialista, con el conocimiento correcto de la situación histórico-filosófica dada; y la vía para la obtención de ese conocimiento solo ha de alcanzarse cuando cada individuo se empeña en hacer consciente para sí solo esta autoconciencia (Lukács 2014, 37).

La nostalgia le ha hecho duro y fuerte. Él, que la vio marcharse silencioso y llorando, destruido y temblando de dolor, tiene ahora la clara fuerza de la renuncia. La fuerza necesaria para ser malo y duro, porque con eso ha destruido la vida de ella (Lukács 2013, 171).

Así nos parezca extraño, aunque verdaderamente lo es, el asunto de su relación con Irma extiende sus tentáculos hasta las concepciones éticas relacionadas con la legitimación de los actos llevados a cabo por la revolución. Es como si la ausencia de ella, de Irma, y el hecho de él sentirse culpable, en parte, por su desaparición, hubieran causado en él ese sentimiento de desprecio y alejamiento ante las atrocidades que de seguro sabía

se deberían cometer en nombre de un ideal más alto de humanidad. De ahí que resulten tan reveladoras esas terroríficas palabras: «La fuerza necesaria . . . [tras su desaparición] para ser malo y duro», a lo que le podríamos sumar el aforismo nietzscheano: «En los momentos difíciles las personas buenas *no tienen escrúpulos*» (Nietzsche 1994, 51). Una vez maduró sus nuevas concepciones éticas estaba en la obligación de darles cuerpo para poder dar lugar a la Revolución Bolchevique. Seamos claros: existía la urgente necesidad de dotar a la revolución de los presupuestos éticos que legitimaran los actos atroces en los que se tenía que basar la llegada del nuevo mundo. Lukács emprende la sospechosa tarea de legitimar el mal que tal acción impone, por ese motivo trata de demostrar que, si el mal es exterior, viene desde fuera, el hombre no sería en ningún caso responsable de las acciones que se ve impelido a llevar a cabo. Esto queda consignado en un texto del año 1918: *El bolchevismo como problema moral*:

Solo el destino, la configuración de las circunstancias externas con independencia del hombre, puede poner a este en una encrucijada: pero tampoco entonces hay verdadero pecado. Estos hombres son incapaces de hacer el mal. No en el sentido de que todo hombre de ese mundo esté armado contra la posibilidad del mal, sino en el de que la ética es para cada hombre una función vital tan natural como el respirar; una acción no-ética es, pues, desde el principio imposible. Por eso se produce en la vida la mayor desgracia cuando la fuerza irresistible de las circunstancias impone al hombre una acción que su sentimiento ético, de valoración segura e inefable, condena (Lukács 2013, 128).

Cuando Lukács cree identificar todos los presupuestos éticos, que necesitaba, emprendió la tarea de enfrentarse al llamado: *dilema ético*, «El dilema moral surge porque a ambas decisiones subyacen terribles pecados y la posibilidad de aberraciones desmedidas por las que uno debe con total conciencia responder y con las que se debe cargar» (Lukács 2015, 248)³³. Pero no son solo las decisiones que hay que tomar, también es lo que al respecto dice José Ignacio López: «El problema ético se presenta sobre todo

³³ El debate alrededor del dilema ético sigue siendo de total actualidad. Una muestra de ellos son las recientes palabras pronunciadas por La primera ministra británica, Theresa May, a causa de los atentados terroristas en Londres: «estoy dispuesta a cambiar las leyes que protegen los "derechos humanos" si eso sirve para combatir el terrorismo». «Si nuestras leyes de derechos humanos nos lo impiden, cambiaremos las leyes para poder hacerlo. Si soy elegida primera ministra el jueves, ese trabajo comenzará el viernes». <https://www.efe.com/efe/espana/portada/may-plantea-cambiar-las-leyes-de-derechos-humanos-para-combatir-el-terrorismo/10010-3289149> (26/03/2018).

en la elección del medio que se ha de utilizar (dictadura o democracia) para la consecución del fin» (1978, 36). Se trata de saber si ha llegado el momento para llevar a cabo los grandes sacrificios que requiere la revolución socialista. Lukács escribió con este propósito, primero: *El bolchevismo como un problema moral* (1918): «El bolchevismo se basa en la suposición metafísica de que de lo malo puede surgir lo bueno; de que es posible - como dice Razumijin en *Crimen y castigo* - mentir hasta llegar a la verdad» (Lukács 2015, 250). Después le siguió *Táctica y ética*: «Entre los medios tácticos y el fin último hay transiciones conceptualmente indeterminables; nunca es posible saber de antemano qué paso táctico habrá de hacer realidad ya el propio fin último» (Lukács 2014, 33). Se trataba de saber si la nueva clase social sí era la que estaba legitimada para llevar a cabo los cambios radicales que se necesitaban. Lukács muestra en este terreno algunas ambigüedades: «Lukács ... defendió la opinión de que el terrorismo de clase organizado no estaba justificado, y, en abril y mayo de 1919, protestó contra la toma de rehenes burgueses» (Parkinson 1973, 16). Y no son solo dudas, también lo es la toma de posición a favor de la democracia social en detrimento del poder totalizador del Partido Bolchevique: «Lukács se adhiere a la vía democrática porque ve en la posición bolchevista una “aporía”, un callejón sin salida, desde el punto de vista ético» (López 1978, 36).

El enigma ético consistía en cómo se podía llegar a saber si la nueva clase emergente era la que estaba llamada por la historia para cambiar los destinos de la humanidad. Lukács emprende la ingente labor de tratar de descubrir si ha llegado el momento de que eso ocurra. En 1910 realiza una aproximación mucho más seria a este respecto, aunque parece estar totalmente convencido de que sí es efectivamente el proletariado el llamado a cambiar la historia, también muestra algunas reservas ante la fuerza inestable, bárbara y sin medida de la fuerza proletaria. Se pregunta si aquellos hombres embrutecidos por el trabajo y las necesidades serán los que van a sacar a la humanidad del atraso al que lo tiene sometido la decadencia burguesa. Este proceso de disolución de la esclavitud y toma de consciencia por la libertad queda además supeditado, no solo a la toma de consciencia, sino también a la toma del poder. Así es de que la autoconsciencia proletaria queda directamente vinculada con la esfera objetiva de la realidad. Al menos esto es lo que expone en el año de 1919 en la Conferencia dictada en la inauguración del instituto de Investigación del materialismo histórico en Budapest: *El cambio de función del materialismo histórico*.

Sólo ahora ha llegado el momento de desarrollar el materialismo histórico como un método científico precisamente porque el proletariado se ha apoderado del poder. Con el poder, el proletariado dispone de las fuerzas físicas e intelectuales sin las cuales no podría alcanzar su fin, fuerzas que la vieja sociedad nunca habría puesto a su servicio (Lukács et al 1978, 88).

También podremos ver que Ibsen extiende los tentáculos de sus influencias. Es de un gran valor proponer que la tiranía rusa será la que nos brinde la libertad. En clara oposición con Oswald Spengler, para el que el pueblo llamado a liberar a la humanidad fue primero el pueblo ruso, pero al final se decantó por el fascismo alemán. Dejemos que sea nuestro propio autor el que nos ilustre:

Se podría colocar la esperanza solo en el proletariado, en el socialismo. La esperanza en que los bárbaros, con toscas manos, destruirán toda decadencia, en que quizá la persecución tendrá un resultado selectivo y, como Ibsen creía, en que la tiranía rusa será la que mejor promueva el amor a la libertad; el arte podría, no obstante, profundizarse en una época cuya cultura es antiartística y aborrece el arte (Lukács 2015, 191).

¿Es el proletariado universal la clase social llamada por la historia? De ser así ¿tiene el derecho de modificar los derechos ya corrompidos de la clase social llamada a desaparecer, la burguesía, la cual había degenerado y había llegado al hundimiento total a través de las aspiraciones imperialistas que la había llevado inevitablemente a la catástrofe de la guerra?, ¿es cierto que la catástrofe de la guerra era en verdad la decadencia de la ética kantiana del deber?, ¿eran verdaderamente los burgueses los depositarios de la ética kantiana del “deber ser”? Quizás una de las pistas del rechazo de la ética kantiana lo encontremos en el ensayo dedicado a Storm, esto es, oponerse a la ética del deber, ya que muestra unos fuertes lazos que inmovilizan el actuar humano. Los que según Nietzsche tendrían que ser totalmente individuales: «. . . no pensar nunca en rebajar nuestros deberes a deberes de todo el mundo; no querer ceder, no querer compartir la propia responsabilidad; contar nuestros privilegios propios y su ejercicio entre nuestros *deberes*» (Nietzsche 1994, 80-81). En este sentido Nietzsche, quien influía fuertemente en Lukács, se opone, al igual que Kierkegaard, a la imposición de una ética general, tanto

kantiana como hegeliana. De ahí que no haya sido tanto como decir que la moral kantiana tocó fondo con el advenimiento de la conflagración mundial, sino que la ética kantiana nos inmoviliza, nos predetermina, elimina cualquier intento de contradicción moral con el otro. Sería algo así como una negación del mismo proceso dialéctico. Es bueno tener también presente estas nociones en referencia con la oposición a la ética kantiana:

En el mundo de Storm no hay luchas internas entre poderes contradictorios dentro de un alma humana. El deber de hacer lo que hay que hacer está fijado desde el principio y para siempre con una precisión que excluye toda controversia, y no puede haber dudas, sino, a lo sumo, en cuanto aplicación (Lukács 2013, 128).

Sea como sea, la ética del deber-ser kantiana, aunque podría mostrar alguna altura, comparada con las ensoñaciones de los poetas románticos, seguía estando muy lejos de lo ya propuesto por la religión. Es como si la ética del amor de Jesús «quien buscaba la igualdad de las almas humanas ante Dios» (Lukács 2004, 30). - no hubiera sido superada por la ética del deber de Kant.

Y aunque el fundamento de la vida ética, el “deber”, parece firme y seguro en comparación con las “posibilidades” de la vida del poeta, sus eternas valoraciones son, sin embargo, eternas vacilaciones al lado de los sentimientos absolutos de lo religioso (Lukács 2013, 85).

Tampoco podríamos esperar mucho de una moral basada en el deber-ser, esto es, en una auto-imposición individual que se hacía el propio sujeto. Lukács no muestra mucha simpatía por esta máxima kantiana del deber, llegando en algunas ocasiones a dirigirse hacia ella de la siguiente manera: «No sabía si me había expresado con bastante claridad y temía una confusión con un tonto individualismo moderno de los deberes hacia uno mismo» (Lukács 2015, 175). Ese tonto individualismo moderno de los deberes hacia uno mismo es a lo que se reduce la ética del deber kantiana. Supongo que quizás haya algún tipo de injusticia en esta sentencia, el caso es que eso es lo que pensaba Lukács

acerca de la moral y la ética que regía el comportamiento individual de una clase social que, viendo en el horizonte la hora de su final, se inventó una conflagración mundial para tratar de defender su propia situación y condición social.

Lukács, hostil desde el inicio a todo belicismo – la llamada a las armas interrumpe su carrera universitaria y el estudio sobre Dostoyevski -, fue de los pocos en comprender desde el principio que la guerra era únicamente la consecuencia necesaria de un proceso degenerativo de la ética burguesa y no la panacea para la ya deflagrante lucha de clases (Cometa 2001, 20).

Gran similitud con la acusación que vierte recientemente Chomsky sobre la clase social europea.³⁴ Dejando claro de esta manera que cuando la crisis de valores de una sociedad en decadencia comienza a mostrar signos de debilidad, dichos signos se hacen evidentes en problemas sociales de mayor alcance y calado.

Podemos apreciar no solo la vigencia de la problemática, sino también que son muchas preguntas a las que hay que tratar de dar respuesta. Lukács descubre que el proletariado sí es la única clase social que está legitimada por la historia para llevar a cabo los cambios que la historia reclama. Es el proletariado el único que puede llegar al Absoluto hegeliano, a la identidad entre sujeto y objeto: «Llamar al proletariado el sujeto-objeto idéntico no es decir que haya captado toda la verdad acerca de la sociedad, sino más bien que él, y solamente él, es capaz de hacerlo» (Parkinson 1973, 20). Es más, el proletariado es el Absoluto hegeliano. Sólo el proletariado puede ser el único organismo que no solo se haga la pregunta por la autoconsciencia, sino que además es el único que es capaz de dar la respuesta. La burguesía no está en condiciones de hacerlo:

³⁴ (http://cat.elpais.com/cat/2016/11/06/internacional/1478427636_570104.html). (07/11/2016).

«El lingüista y activista estadounidense Noam Chomsky advirtió ayer que la "crisis de los refugiados es la crisis moral de Occidente"»

El razonamiento de Lukács parece ser el siguiente. A partir de la suposición de que lo verdadero es el todo, se sigue que, si una clase ha de obtener su autoconocimiento, si ha de saber lo que es, entonces ha de tener un conocimiento exacto de la sociedad como un todo. Un conocimiento así podría parecer posible para cualquier clase social, por ejemplo, para la burguesía tanto como para el proletariado. Pero Lukács continúa argumentado que la burguesía no es capaz de un conocimiento semejante; el suyo es un interés minoritario, que ha de pretender que su dominio es en interés de todos, y, de ese modo, tiene que paliar la verdadera esencia de la sociedad burguesa (Parkinson 1973, 19).

La otra gran incógnita consiste en saber si el momento de esa autoconsciencia ha llegado. Lukács dice que, si el único que se puede hacer la pregunta, y que además es el único que puede dar la respuesta, ya se la ha hecho es porque efectivamente ya ha llegado el momento. Este es uno de los parámetros de los que se sirvió para llegar a la solución. La madurez de la situación viene marcada por el hecho de que se ha hecho la pregunta. Si el cuerpo social ha hecho la pregunta es porque ya está preparado para no solo dar la respuesta, sino también y por qué no, para ponerla en práctica. De ahí que sea «Únicamente la revolución . . . [la que] ofrece una salida del pasado inmoral» (ctd en Kadarkay 1994, 597). Este es el motivo por el que «Depende del proletariado el que comience o no la verdadera historia de la humanidad, es decir, el poder de la moralidad sobre las instituciones y la economía» (Mészáros ctd en 1973, 59). Es a través del socialismo que el hombre puede realmente aglutinar en una sola noción todas las esperanzas que han sido depositadas hasta ahora en esferas alejadas y ajenas a lo humano. «El cristianismo estableció una igualdad de las almas humanas ante Dios; la Revolución Francesa, la de los hombres abstractos ante la ley; el socialismo va a conseguir una igualdad de los hombres concretos de la vida real» (Lukács 2004, 30). Además de esto Lukács es plenamente consciente de que es en el socialismo en donde el hombre es totalmente consciente de pertenecer a un grupo social más amplio, es decir, a la humanidad:

Los hombres viven inmediatamente vinculaciones sociales, como la familia, el clan, la casta, la tribu, la clase, la nación, etc., pero no viven inmediatamente, o sólo en casos muy excepcionales, la humanidad como unidad de la especie (y cuando lo hacen, es por lo común con falsa consciencia). La unidad de la especie no puede convertirse en vivencia

inmediata de la cotidianidad más que en el estadio de una humanidad unificada en el socialismo (Lukács 1966, tomo II 260).

Socialismo, entre otras cosas, visto de manera muy negativa por Max Weber, como muy bien lo deja anotado Jacobo Muñoz: «Weber nunca pensó que el socialismo fuera realmente una alternativa. Tal y como él lo percibió, sólo podría representar, en su hipotético triunfo, el triunfo último de la burocratización» (Muñoz 2002, 30).

Otro aspecto destacado del dilema ético surgió a causa de las acusaciones que recibió Lukács por parte de la intelectualidad europea a causa de su apoyo al sistema comunista soviético. Por este motivo se vio en la necesidad de sostener un enfrentamiento con los grandes intelectuales de la época.

Lukács, descubre un vasto campo de actividad para el intelectual, a la vez que coloca una tremenda responsabilidad moral sobre sus hombros . . . ¿Nosotros deberíamos – como los intelectuales de Francia en el siglo dieciocho, y los de Rusia en el diecinueve – preparar el camino a una época, nueva y progresiva, de la historia del mundo, y luchar por ella? ¿O deberíamos, como los intelectuales alemanes de la primera mitad del siglo veinte, ser impotentes sacrificados, ayudantes involuntarios de los ayudantes de una reacción bárbara? (Lukács ctd en 1973, 68).

Lukács pide abiertamente tomar posición sobre este asunto. Es por este motivo que lanza un serio y verdadero reproche a la intelectualidad mundial. Quiere poner en alerta al mundo sobre la posición que adoptan algunos de ellos ante los diferentes sistemas políticos. No sobra decir que aquí está arremetiendo contra los que en un principio ejercieron fuertes influencias sobre él. Así es como da comienzo, en parte, el divorcio con sus primeros maestros:

Mucha gente tal vez considere exagerado, incluso injusto, que reprochemos a Schopenhauer, Nietzsche, Max Weber o Stefan George el que preparasen el terreno de la barbarie alemana. Como individuos, la mayoría de esta gente no fueron bárbaros. Por el contrario, eran intelectuales de una educación elevada que, con una autodisciplina ascética,

dedicaron su vida a trabajar y a la búsqueda de ideales. No obstante, en la historia lo que es decisivo no es la intención humana sino los resultados objetivos. Y en Alemania los resultados objetivos fueron la erosión y la destrucción del humanismo que podía haber hecho frente a la barbarie (Lukács ctd en 1994, 577-578)³⁵.

Nicola de Feo también hace alusión a esta problemática al identificar la obra de Weber como impulsora de estos presupuestos. «La obra de Weber ha servido de inspiración al pensamiento burgués para renovar sus propios contenidos teóricos y prácticos» (de Feo 1972, 10). Y como no podía ser de otra manera Lenin coincide plenamente con el mismo análisis al que llega Lukács.

Se juzga a un hombre, no por lo que él diga o piense se sí mismo, sino por sus actos. Los filósofos deben ser juzgados, no por las etiquetas que ostenten (“positivismo”, filosofía de la “experiencia pura”, “monismo”, o “empiriomonismo”, “filosofía de las ciencias naturales”. Etc.), sino por la manera como resuelven en la práctica las cuestiones teóricas fundamentales (Lenin 1975, 277).

Lo que Lukács reprocha son justamente los resultados objetivos de todo un proceso que desembocó en la catástrofe fascista. No se puede ser más claro: «en la historia lo que es decisivo no es la intención humana sino los resultados objetivos. Y en Alemania los resultados objetivos fueron la erosión y la destrucción del humanismo que podía haber hecho frente a la barbarie» (1994, 577-578). El antiguo amigo de Lukács, aquel que se había distanciado por el asunto de Dostoievski, el que no entendió su cambio de parecer y se quedó como precursor de la legitimación de la superioridad de la intelectualidad alemana, al fin reconoció su error:

El propio Ernst registraría, a la vuelta de pocos años, la tragedia de estas ilusiones. La guerra alemana, de hecho, no fue nunca la afirmación del “espíritu alemán”, del humanismo

³⁵ Lukács, *Borba Gumanizma i barbartstva* [La lucha del humanismo y la barbarie], 1942, *MS* en

de Goethe y de Hegel, sino solo el triunfo de la mecanización y del militarismo (Cometa 2001, 20).

Bloch niega que el espíritu de la guerra haya surgido del humanismo de Goethe o de Hegel. Lukács es muy crítico con esto, ya que los intelectuales alemanes se opusieron a la revolución socialista. Él siempre fue visto como el gran intelectual que se había plegado a los intereses del partido. Aun así, supo ver con gran prontitud, en *La teoría de la novela*, cuál era verdaderamente el problema de la intelectualidad alemana:

Los hombres destinados a la acción tenían que enmudecer o consumirse, o convertirse en meros utópicos y jugar con audaces posibilidades del pensamiento; hombres que al otro lado del Rin habrían sido héroes trágicos no podían aquí vivir su destino más que en las poesías (Lukács 2013, 96).

El humanismo al que se refiere Bloch, y el que Lukács ya había visto en Goethe y Hegel, fue otro motivo más por el que otro de los grandes intelectuales de la época, Croce, se había distanciado de Lukács. Benedetto Croce se lamenta de que aquel esté tratando de convencer al mundo de que el gran humanismo marxista ya estaba en germen en la obra tanto de Goethe como de Hegel, entre otros, y fue este el motivo por el que renegó y se distanció de Lukács, lanzando una severa crítica contra la obra *Goethe y su época*:

A lo que Croce se oponía no era tanto a la concepción de Lukács sobre Goethe como precursor de Marx y Engels, como a su opinión de que Goethe, como dijo Lukács, llegó a un “contraste más nítido” de los conflictos eróticos únicamente después de que hubiera logrado una “visión más clara de la sociedad capitalista que se desarrollaba ante sus ojos”. Esto resultó ser demasiado para Croce: “después de eso, abandoné por completo el libro. Se trata de uno de esos libros que intentan dejar estupefacto al lector recitando monótonamente la misma fórmula, y contándole a la gente hechos que nunca sucedieron. Tal vez Lukács, incapaz de convencer al lector intelectualmente o de entusiasmarle, decidió conquistarlo mecánicamente (ctd en Kadarkay 1994, 650).

Lo que le molesta a Croce es que Lukács afirme que gracias a que un artista capte de manera clara los conflictos socioeconómicos sea el motivo por el que su obra comience verdaderamente a reflejar la real trama social que se le presenta de frente. Croce parece enfadarse con un filósofo que detecta los verdaderos motivos por los que un artista desvela los secretos ocultos detrás de los verdaderos fenómenos. En lugar de alegrarse porque un colega de profesión haya hecho un gran descubrimiento toma el camino de la descalificación y el egoísmo.

La estética

¿Quién le da esa autoridad jurídica . . . [al ensayista?] . . . pues sin duda se crean en el ensayista mismo sus criterios de juicio, pero no es él el que los despierta a la vida y la acción: se los inspira el gran determinado de valores de la estética, ese que está siempre por llegar, que nunca ha llegado, el único autorizado a juzgar (Lukács 2013, 59).

En realidad, la estética de Lukács le debía más a Aristóteles y a Hegel que a Marx. Lo que en su estética es esencialmente marxista, como ha señalado Kolakowski, es la afirmación de que hay una “conexión necesaria” entre el estado de las relaciones de clase en una sociedad dada y su producción artística (Kadarkay 1994, 755).

Las huellas en las que Lukács le da a la estética un estatuto de supremacía, en la creación o generación de juicios, ya las podemos encontrar en un temprano texto como *El alma y las formas* (1910); allí lo manifiesta de manera clara en el primer ensayo que compone esta primera y significativa obra. Más exactamente en el ensayo: “*Sobre la esencia y la forma del ensayo: carta a Leo Popper*”. Lukács se pregunta ¿quién es el que le da al ensayista – él era un ensayista - esa capacidad de juzgar?, y responde que es el ensayista mismo quien se auto-adjudica dicha capacidad; pero a continuación afirma que es verdaderamente la estética – y aquí hay considerar que él quiere vincular el ensayo directamente como una forma de arte «Intento aislar el ensayo con toda la precisión posible precisamente diciendo ahora que es una forma de arte» (Lukács 2016, 7).» - la esfera filosófica que pone en movimiento dicho mecanismo, no solo dándole vida sino también poniéndolo en marcha. Es notable además la importancia que se le adjudica a esta forma de refiguración artística.

Para Lukács lo paradójico que subsiste en el ensayo tiene que ver con cómo la forma que se hace destino desde lo fragmentario, lo pequeño, lo aparentemente vano de sus temas o motivos de atención y observación, aspira a las cuestiones últimas de la vida (Surghi 2015, 85).

De esta manera podemos ver que la estética pasa a primer plano en lo concerniente a la creación de juicios de valor sobre la realidad material. La estética determina también la escala de valores que luego será abordada por las demás disciplinas científicas: «Solo a través de la valoración estética puede convertirse cada fenómeno en objeto de la estética, y solo así se convierte para la ciencia en fenómeno, documento, hecho, en un elemento» (Lukács 2015, 91). Lukács sigue pensando lo mismo cuando escribe *Heidelberger Ästhetik*, es por eso por lo que dice: «En sentido verdadero, solo en lo estético existe una relación sujeto-objeto auténtica» (Lukács 2015, 202. Trad. D.C.)³⁶. Aunque como veremos más adelante, esta actividad tendrá que ponerse en concordancia con la ética. También podemos ver que la cita nos da pistas incipientes sobre el pensamiento dialéctico que regirá el sistema lukácsiano a partir del momento en el que éste se haga marxista, que será más o menos partir de 1915, aunque ya se ha dicho de diferentes maneras en esta tesis que Lukács en varias partes da a entender que conoce a Marx desde mucho antes, quizás desde 1910. Uno de los mayores motivos para entender el legado tomado por Lukács de Marx, y a su vez de Hegel, es la preponderancia en la *Estética* lukácsiana de la estrecha relación que hay entre la realidad material y la esfera social a él subordinada. «La atención puesta en la representación de los objetos e instituciones humanas no solo revela las bases marxistas de la estética de Lukács, sino también la deuda que este mantiene con Hegel» (ctd en Lukács 2011, 19).

Ahora bien, existen también en torno a la estética otros puntos de vista igualmente importantes, se trata del término “*tertium datur*”, éste se convierte en una herramienta supremamente útil para tratar de dar solución al eterno debate de la preeminencia que parece tener el sujeto ante la realidad, esto es, ante el objeto, o lo que es lo mismo, a la relación sujeto objeto. *Tertium datur* sería una vía intermedia que se propone para superar las distancias, en principio insalvables, que existen entre ambos agentes. Georg Simmel jugó un papel destacado en la gestación de esta importante noción lukácsiana. «Con Simmel entra Lukács en las filas de los buscadores de una tercera vía entre el idealismo y el materialismo» (López 1975, 487)³⁷. Así describe Mészáros este complejo debate:

³⁶ «im eigentlichen Sinne gibt es nur im Ästhetischen eine wirkliche Subjekt-Objekt-Beziehung» (Lukács 1975. Band 17, 92).

³⁷ López, José. Lukács: Búsqueda de fundamentos y “Diario” Inédito. *Teorema: Revista Internacional de filosofía*. Vol. 6, N.º. 3-4, págs. 485-512. 1976.

El culto directo a la totalidad, el misticismo de la totalidad como una inmediatez, la negación de las mediaciones e interconexiones complejas . . . el culto a la inmediatez y la negación de la totalidad, de las interconexiones objetivas entre los complejos individuales, es también peligroso . . . Su “*tertium datur*” es una concepción dialéctica, históricamente concreta, de totalidad (Mészáros ctd en 1973, 79).

Lukács llega a la conclusión de que la categoría que tiene que mediar entre el sujeto y el objeto es: la práctica, es con ella con la que llega el momento en el que tanto el sujeto como el objeto confluyen en una perfecta simbiosis, esto es, la práctica es el momento en el que el sujeto consigue, digamos, llegar a un acuerdo sensato con la realidad, o sea, con el mundo de los objetos. No habría supremacía por parte de ninguno de los dos. El mundo objetivo y el subjetivo se relacionan sin que ninguno de los dos tenga la supremacía sobre el otro. Además de todo esto también existe en Lukács la noción que nos habla de la ambigüedad que encuentra el hombre entre lo que verdaderamente es - lo objetivo - y lo que él cree en definitiva que es - lo subjetivo -, en este caso utiliza el término: “acción”, que en esencia significa lo mismo que práctica.

Lo que ambas formas tienen en común es la configuración narrativa de una acción. Pues solo la configuración de la acción puede expresar de un modo concreto y palpable la esencia oculta de los hombres. Aquello que los hombres de verdad son en virtud de su ser social, y en lo que se diferencian de aquello que creen ser, solo puede ser configurado en y por la acción (Lukács 2011, 79).

Podríamos decir que ese “*tertium datur*” sería la misma estética. Aquí hay que desarrollar la noción planteada por Lichtheim (1973, 98-99), en la que se habla de trascender el enfrentamiento, esto es, no es quedarse estancado en la confrontación que siempre ha existido entre materia y espíritu, entre objeto y sujeto, entre tesis y antítesis, sino superar o trascender el debate. Pasar por encima de él y plantear otra solución. Lukács propone una tercera vía, la cual debe, o bien dar un rodeo o, por el contrario, pasar por encima de las diferencias sin por ello ignorar u obviar la confrontación. La conexión lukácsiana entre sujeto y objeto le permite a su vez establecer la vinculación entre estas dos esferas: el sujeto y el objeto, con la esfera de los valores, esto es, con la estética y la

ética. De ahora en adelante el mundo de los valores entrará a formar parte directa en el mundo de la comprensión de la realidad. Como muy bien dice Lichtheim: este debate es realmente un debate moral. (Lichtheim 1973, 98-99). De esta manera logramos claridad ante la eventualidad de que la esfera estética sea la encargada de poner en concordancia las dos dimensiones humanas más importantes. Quizás es por eso por lo que Lukács dice: «En oposición con esa prevalencia del sujeto, es decir del objeto en la ética y en la lógica, la estética establece un plácido equilibrio entre los dos» (Lukács 2015, 205. Trad. D.C.)³⁸.

Otras preocupaciones nos embargan cuando se trata de establecer una conexión directa con la confirmación de la objetivación de dos dimensiones que se caracterizan precisamente por su alto grado de subjetividad, o sea, una vez Lukács logra claridad sobre la implicación que adquiere la ética y la estética en la emisión de juicios de valor sobre la realidad, toca la tarea de darles a estas dos formas valorativas la base firme en la cual se deben asentar y, dicha base, no es ni nada más ni nada menos que la unión indisoluble que tienen con el objeto que ha venido siendo amasado desde los albores de la humanidad por las manos de millones de seres pesantes: la mercancía, que con sus dos formas de valor marca la verdadera distancia que los hombres deben tener con la realidad surgida de sus propias manos, esto es, el valor de cambio y el valor de uso. Recordar que Lukács vio en Balzac al escritor que se había adelantado a estos presupuestos al descubrir éste el proceso por medio del cual el capital naciente lo convierte todo en mercancía: «Balzac desarrolla este proceso de la conversión de la Literatura en mercancía en su totalidad completamente desarrollada: todo se convierte en mercancía, desde la producción de papel hasta la convicción, el pensamiento y las sensaciones de los escritores» (Lukács 1968, 333). Valga recordar que el hombre en el proceso de producción está no solo creando un todo, sino que además está totalmente inmerso en él: «Marx ha dicho: “las relaciones de producción de cada sociedad constituyen un todo”» (Lukács 1977, 11). Desde luego que el valor de uso sigue cumpliendo su labor primitiva pero alejada de la gran conquista de la humanización de la propia naturaleza. (J. M).

Lukács ya tenía estos pensamientos claros desde su estancia en Heidelberg. Estamos hablando de los años 1910-1911. Es allí en donde emprende el largo recorrido - que lo llevará hasta la gran *Estética* - en el que le da a la estética la primacía en el

³⁸ «Im Gegensatz zu dieser Prävalenz des Subjekt bzw. des Objekt in Ethik und Logik statuiert die Ästhetik ein ruhendes Gleichgewicht zwischen beiden» (Lukács 1975, 94).

conocimiento de la realidad, en la relación que tiene el sujeto con los objetos que lo rodean, todo esto lo expone en la *Heidelberger Ästhetik*:

Dijimos que, en la esencia de la esfera estética se funda el hecho de que ella, y solo ella, conoce una relación sujeto-objeto en sentido estricto . . . que es solo en la estética en donde existe un comportamiento subjetivo correspondiente a la norma de la esfera y capaz de realizarla; un comportamiento que ha de constituir un ser-sujeto, y no tan solo una orientación hacia la subjetividad (Lukács 2015, 208. Trad. D. C.)³⁹.

Como se puede ver, la denominada esfera estética adquiere una dimensión ontología de primer orden. Además de esto Lukács añade otros comentarios dignos de ser aludidos. Declara sentirse orgulloso de haber sido de los primeros que verdaderamente se alejaron de las especulaciones lógicas y éticas hegelianas y, por el contrario, haber impulsado las estéticas, entendidas como esa tercera vía para tratar de solucionar los problemas que se presentaban en la época. Lo único que se podía tomar en serio del renacimiento hegeliano era la lógica y la teoría del conocimiento:

Que yo sepa, la *Teoría de la novela* es la primera obra del campo de las “ciencias del espíritu” que aplica resultados de la filosofía hegeliana a problemas estéticos de un modo concreto. Su primera parte, la más general, está esencialmente determinada por Hegel; ejemplos son la contraposición de la especie a la totalidad en la épica y la dramática, o la concepción histórico-filosófica de la copertenencia y la contraposición de epopeya y novela (Lukács 1999, 37).

³⁹ Wir sagten: es liegt im Wesen der ästhetischen Sphäre begründet, daß sie und nur sie eine Subjekt-Objekt-Beziehung im eigentlichen Sinne kennt. Konkreter ausgedrückt bedeutet dies, daß es nur in der Ästhetik sowohl ein der Norm der Sphäre entsprechendes und sie erfüllendes Subjektivität sein soll (Lukács 1975, 97).

Haciendo referencia a las citas emitidas tanto por dos de los más grandes concedores de Lukács, Kadarkay y Mészáros, podemos ver que son un poco contradictorias. Por ejemplo, cuando Kadarkay afirma que lo que le debe la estética lukácsiana al marxismo es: «lo que en su estética es esencialmente marxista . . . es la afirmación de que hay una “conexión necesaria” entre el estado de las relaciones de clase en una sociedad dada y su producción artística», dando a entender que la influencia del marxismo es de menor entidad que lo que le debe a Aristóteles y a Hegel. Claro que Aristóteles y Hegel son básicos para entender no solo a Lukács. Pero también da un poco la sensación de que se le quiere quitar peso a la influencia de Marx. Es como si no fuera esta la esencia precisamente de lo que debe ser verdaderamente una estética, todos los demás aspectos especulativos que queden por fuera pasan a formar parte de meras elucubraciones mentales. Al final todo termina por llevarnos a las relaciones que tienen los individuos entre sí y con el mundo que los rodea y, más especialmente, con la realidad en la cual desarrollan toda su actividad humana, de las que la más importante es la realidad de la consciencia social. Lukács ya tenía todos estos presupuestos claros incluso antes de incursionar o de acercarse al marxismo, aunque también es cierto que estuvo fluctuando al principio entre varios sistemas filosóficos, también hay que reconocer que muchas veces anduvo por el camino correcto. Esto es lo que dice en *la cultura estética* (1910): «No hay cultura individual que pueda crear la cultura social» (Lukács 2015, 195). Y es Lucien Goldmann quien nos deja esta confusa problemática mejor expuesta. Claro, lo normal es que las personas piensen como lo suele hacer el común de los mortales, de ahí que resulte difícil, cuando no imposible, pasar por encima de la opinión general, los que lo consiguen son los que suelen romper con los paradigmas:

¿Había, en efecto, algo que pareciese más absurdo en el pasado que sostener el hecho de la rotación de la tierra o el principio de inercia, cuando la experiencia inmediata e incontestable dejaba patente para todo el mundo que la tierra no se mueve o que una piedra que se arroja jamás podrá continuar indefinidamente su trayectoria? ¿Hay algo que parezca hoy más absurdo que afirmar que los verdaderos autores de la creación cultural son los grupos sociales y no los individuos aislados, cuando la experiencia inmediata prueba, de una manera aparentemente incontrovertible que toda obra cultural, ya sea literaria, artística o filosófica, tiene por autor a un individuo? (Goldmann 1975, 11).

Goldmann hace una perfecta analogía entre la astronomía y la filosofía materialista, y compara el gran salto cognitivo que se dio entre las posiciones de Ptolomeo y Copérnico (Solís 2009), cuando éste último rompió con más de mil quinientos años de tradición astronómica. Lo claro es que la teoría de Copérnico tuvo un fuerte rechazo en la época de su publicación. Recordar el caso de Galileo. Los ejemplos se podrían ampliar, pero no es esa nuestra meta.

Podríamos decir que las inclinaciones lukácsianas por una estética sistemática tuvieron sus más importantes síntomas de inicios en su estancia en Heidelberg. Ya se han expuesto los pormenores de las relaciones que estableció con los miembros de ambas escuelas de pensamiento neokantiano, pensamiento que llegó a tener un peso tan enorme sobre el Lukács premarxista, que llegó incluso a influir en el primer rechazo de la filosofía materialista, en detrimento de la teoría del conocimiento emanada del neokantismo:

. . . [Lukács] leyó el *Manifiesto Comunista* cuando era todavía estudiante de bachillerato, y durante su licenciatura estudió varias obras de Marx y Engels: él menciona en particular el primer volumen de *El Capital* de Marx, y añade que la influencia de Marx sobre él estuvo al principio limitada a la economía y la sociología; no aceptaba el materialismo marxista, que le parecía superado por la teoría neokantiana del conocimiento (Parkinson 1973, 11).

Para Lucien Goldmann el recorrido por este período dejó a un Lukács más reforzado filosóficamente, encontrándose en condiciones de resolver gran parte de los problemas surgidos de aquellas tendencias. Es como si dijéramos que él fue la figura más destacada surgida dentro de ese ambiente:

Nacida en los últimos años del siglo XIX, después de las obras de Saint-Simon, Comte y Spencer, que eran más bien programas que investigaciones concretas, la sociología no marxista ha alcanzado su punto culminante con los trabajos de E. Durkheim, de sus discípulos y, en Alemania, con Max Weber . . . Pero había, a nuestro parecer, en el pensamiento de esos investigadores, una noción insuficiente de la objetividad, porque la hacían depender solamente de la inteligencia, de la penetración y de la honradez individuales del pensador, desconociendo la identidad del sujeto y del objeto en las ciencias

humanas y sus consecuencias para la naturaleza y los métodos de tales ciencias. El mérito del más grande discípulo de Max Weber, Georg Lukács (que en seguida se hizo marxista) es haber presentado claramente este problema (Goldmann 1971, 22).

Aunque al principio estos primeros intentos por lograr claridad tuvieron otros derroteros. Este giro dado por el joven filósofo se debió a las intenciones que tenían en Alemania de que él ingresara a formar parte del mundo académico, motivo por el que se vio en la necesidad de presentar una obra sistemática, de ahí las tempranas inclinaciones por la sociología neokantiana: «En sus cuadernos de Heidelberg . . . mostraba un cierto interés en temas sociales» (Kadarkay 1994, 331). Para terminar al fin escribiendo su *Heidelberger Ästhetik*, impulsada por los mismos que le exigían una obra filosófica sistemática: «El mundo académico de Heidelberg exigía una obra sistemática y sus ensayos, aunque brillantes, planteaban problemas acerca de sus capacidades académicas» (1994, 329).

En esta vorágine Lukács recibe el poderoso influjo tanto de la estética como de la ética. Sus primeras inquietudes estuvieron fuertemente marcadas por las disciplinas que le ayudaran a distanciarse de la clase social a la que pertenecía, esto es, a la alta clase burguesa de Hungría. Para ello se tenía que servir de los elementos más representativos del momento, y estos fueron los dramas de Ibsen y de Strindberg. Lukács descubrió en ambos autores los presupuestos estéticos para marcar distancias con la burguesía no solo húngara sino también europea en general. De estos primeros intereses surgieron además las inquietudes éticas. Ambas disciplinas tenían que nacer a la par para poder alejarse de lo que él mismo llamaba: la decadencia. La estética comenzó a ejercer gran influencia sobre los pormenores de lo que debía ser al fin del camino la creación artística. Todo esto lo llevó al encuentro con varios problemas a la hora de querer legitimar sus aspiraciones estéticas.

Primer problema

El nuevo despliegue de los elementos del epos en la novela no es una renovación artística de los elementos formales o contenidísticos del epos antiguo . . . sino que surge necesariamente del desarrollo del ser social, de la sociedad sin clases en gestación (Lukács 2011, 88).

¿Será que el afán por imitar a los autores clásicos lleva inevitablemente a Lukács por el camino de la negación de la dialéctica hegeliana? ¿Consiste esto en que todo el conjunto desemboque en la inevitabilidad de una especie de negación del mismo proceso dialéctico? esto es, que lo que se quiera afirmar por un lado corra el grave peligro de sufrir deformaciones por el otro. Si se pide imitación de lo clásico ¿entonces en dónde está el progreso? Kadarkay parece haber detectado esta contradicción.

El marxismo le empujaba hacia adelante; pero las mismas cualidades que él exigía de los escritores, realismo e “imitación” de los clásicos, sugieren un modelo cíclico. La estética marxista de Lukács implicaba, esencialmente, que el arte gira sobre sí mismo, movimiento que ciertamente impide el progreso en literatura (1994, 561).

Pero Lukács era plenamente consciente de esta paradoja, es por este motivo que decía: «El nuevo contenido social y humano del socialismo conduce necesariamente a planteamientos artísticos nuevos, mucho más depurados, dando vida en el correspondiente proceso configurador, a problemas formales radicalmente nuevos» (Lukács 1970, 12). Como se puede ver muy bien él mismo era plenamente consciente de que las paradojas iban a estar presentes en estos planteamientos. En ese querer volver nuevamente a los clásicos - recordemos que ese es el planteamiento central de la *Teoría de la novela*: «. . . la novela . . . necesitaría una nueva forma de configuración, la forma renovada de la epopeya» (Lukács 1999, 166) - se encuentran muchas contradicciones, no solo en Lukács, sino en todos los que se lo plantearon, siendo los románticos el caso más conocido. Aunque Lukács centra su debate estético en que las columnas dóricas vuelvan a ser erigidas como los soportes de las nuevas estructuras que van a sustentar la llegada de un nuevo mundo, por otro lado, sabe que eso ya no es posible.

El círculo en el cual viven metafísicamente los griegos es más pequeño que el nuestro, por eso no podemos nunca introducirnos en él; o, por mejor decir: está para nosotros roto y abierto el círculo cuya cerrazón constituye la esencia trascendental de su vida; porque ya no somos capaces de respirar en un mundo cerrado (Lukács 1999, 53).

Esto es, lo mejor que pueden hacer los artistas es refigurar la realidad de manera realista, o para ser más claros, tratando de imitar el modelo homérico de la epopeya, pero resulta que nosotros ya no somos capaces de respirar en ese mundo cerrado y estrecho de la comunidad griega: «Ya no conocemos suficientemente la vida de los poetas antiguos» (Lukács 2015, 97). O como muy bien lo dice Aida Míguez: «Todos somos hijos de eso que llamamos “Grecia”, pero bajo la condición de ya no poder ser griegos nosotros mismo» (Míguez 2016). Claro, ahora el mundo se ha ensanchado y, aparte de eso, dicho ensanchamiento ha traído consigo otro fenómeno no menos importante: la individualidad. De ahí que Lukács trate de buscar la manera en que las piezas encajen para poder llegar a la auténtica forma de refigurar la realidad. Es en este ambiente en el que Lukács se ve inmerso. En esa búsqueda él se encuentra con serias dificultades a la hora de dar un programa para reproducir la realidad. En la solución se encontró con varios obstáculos: el primero, la mimesis y el segundo, repetir o no la refiguración. Ambos serán abordados de manera individual en el siguiente apartado para lograr una mayor claridad.

El primer obstáculo

la mimesis

Parece que, en general, fueron dos las causas que originaron la poesía, y ambas naturales. En efecto, el imitar es algo connatural a los hombres desde niños, y en esto se diferencian de los demás animales, en que el hombre es muy proclive a la imitación y adquiere sus primeros conocimientos por imitación; y también les es connatural el complacer a todos con las imitaciones (*Poética* 1448b.).

El primer obstáculo con el que Lukács se enfrenta es con el de la mimesis. Recordemos que este tema ya había sido abordado desde la antigüedad clásica por Aristóteles: «. . . el objeto de imitación de la poesía es la imitación de costumbres, padecimientos y acciones del ser humano» (Aristóteles 2006, 14), - y no solo del ser humano. Lukács en su primer tomo de la *Estética* expande dicho comportamiento incluso a «los animales superiores» (Lukács 1966, I, 109) -. Él recuerda, en el año de 1967, que el tema de la reproducción de la realidad en sus inicios ya tenía este aspecto: «El problema de la mimesis estaba en el centro de mis intereses y, además, junto con él, la aplicación de la dialéctica a la teoría del reflejo ...» (Lukács 1985, 43). Tengamos además en cuenta que la preocupación del Lukács ensayista por la mimesis viene determinada por que entre ambas esferas – la del ensayo y la de la mimesis - existe una cierta relación, que además suprime el carácter mimético en la representación.

La negatividad del ensayo es justamente haber puesto fin al carácter mimético de toda representación; por ejemplo, si la poesía era la vida en tanto que totalidad, el ensayo es apenas una parte de esa vida, pero teniendo conciencia de que la totalidad está perdida para siempre y por lo tanto hay que inventarla como tal (Surghi 2015, 86-87).

No podemos descartar que, en este tema de la vuelta y reinterpretación de lo clásico, - motor que pone en marcha la noción clásica de la mimesis - Nietzsche haya producido también algún tipo de injerencia sobre Lukács. Lo cierto es que Nietzsche, de alguna manera, hacía la misma exigencia: «Lo que nosotros esperamos del futuro . . . [dice Nietzsche], eso ha sido ya una vez realidad en el pasado de hace dos mil años» (Nietzsche 1977, 212). Abrigamos la esperanza de que Nietzsche no esté negando con esta afirmación el poder avasallador de la dialéctica, esto es, por el hecho de saber que hay fenómenos que se repiten en la historia, los cuales son refigurados por las sociedades precedentes muchas veces quizás sin saberlo, no es motivo suficiente para ocultar la incesante transformación que sufre la realidad, social en nuestro caso, o sea, el cuerpo que muestra más cambios es el cuerpo social y el arte tiene la ingente tarea de ser testigo de ese cambio. De ahí que resulte tan contradictoria y extraña la idea, presente en ambos pensadores, Nietzsche y Lukács, de regresar a presupuestos helenos.

La utilización o no de elementos del pasado ha sido ya tratado en diferentes lugares. En este caso la utilización de materiales del pasado está unido al asunto de la mimesis, esto es, si en la reproducción de la realidad se deben utilizar elementos del pasado o limitarse a refigurar la realidad siempre de una nueva manera. Lukács, aparte de su gran *Estética*, se ocupa de este tema en otra obra muy importante – recopilada entre los años 1938 y 1967 -, *Materiales sobre el realismo*, en ella hace constantes referencias a la categoría de la herencia y la pone en concordancia con la noción de la misma que tenía tanto Lenin como Marx. De ahí que se las tome en consideración al ser entendidas como influencias absorbidas por Lukács y luego vertidas en sus obras más significativas. (Lukács 1977, 41-42). El hombre ya ha realizado, varias veces a través de la historia, ese gran anhelo de querer recuperar el perdido esplendor clásico. La época más destacada es el Renacimiento y, los resultados, aunque grandes, no dejaron de ser una imitación de los modelos clásicos. También podemos decir que fue el estandarte de los románticos, quienes, ante la frustración de no poder volver a Grecia, se vieron en la necesidad de volver a la naturaleza. Ésta última opción fue igualmente utilizada por Nietzsche.

Esta noción de la teoría del reflejo, compaginada con la imitación en la reproducción artística y su posterior intención de regresar hacía el pasado dorado de los griegos, ha sido un tema que ha generado mucho debate en torno a sí. Hay que tener presente que este afán de Lukács por volver a lo clásico dejaba inevitablemente por fuera toda la producción artística contemporánea. El debate adquirió un calado de importancia. Para ello veamos una extensa nota en donde se explica la polémica, en ella se expresa al respecto Ernst Bloch, antiguo compañero neokantiano de Lukács en Heidelberg.

Bloch veía en el neoclasicismo de Lukács una oración fúnebre por el arte moderno. Y acerca del “realismo” que entusiasmaba a Lukács, Bloch habló con la claridad de un conocedor: ... «En todas partes, Lukács presupone una realidad cerrada e integrada que no deja lugar al idealismo subjetivo. Su continua “totalidad” se encuentra a gusto sobre todo en el idealismo y en la filosofía clásica alemana. Pero ¿es esto realista? Si lo es, entonces el expresionismo y su técnica de montaje carecen de significado. Sin embargo, es posible que el concepto de realidad de Lukács, la transpuesta “totalidad”, no sea realmente objetiva. Bajo pretexto de rechazar el expresionismo, él rechaza todo experimento artístico que desafíe su “concepción del mundo”» ... Lukács, picado por el reproche de Bloch, arguyó que, si la literatura es “realmente” una forma única de reflejo entonces tiene que

comprender la “totalidad”. Pero, aunque así sea, esta totalidad es una totalidad cerrada y ningún conocimiento nuevo puede penetrarla o invalidarla. De aquí que el concepto de “totalidad”, tal como lo entendía Lukács, no hablara en nombre de la verdad literaria, sino en nombre del socialismo totalitario. Sus obras respiran un aire tan intenso de salvación personal que ello proporcionó a su marxismo, tal como está organizado a este respecto, un aire de autoridad inexpugnable en la razón o a la argumentación (Bloch ctd en 1994, 564).

Otro aspecto relacionado con la mimesis es el que implica la ausencia de lo que Hauser denominaba: “*elementos narrativos*”, o sería mejor decir, elementos humanos y sociales. «En la preponderancia en el drama de la interioridad, el estado de ánimo, la atmósfera y el lirismo sobre la acción, encontramos la misma eliminación de los elementos de narración que en la pintura impresionista» (Hauser 1962, 381). Lukács llama a esta pérdida de dichos elementos: naturalismo. «... Precisamente por el hecho de que lo que yo criticaba ante todo eran las tendencias naturalistas. Pues todo naturalismo se basa en el reflejo “fotográfico” de la realidad» (Lukács 1985, 43). Aunque también es cierto que ya había tratado este tema en la *Heidelberger Ästhetik*, obra en la que el naturalismo es tratado de una manera diferente, pero sin perder, desde luego, el centro desde el que se lo critica: «La esencia del naturalismo consistía en el trascendente ser-dado de la objetividad, y, precisamente por ello, no pudo realizar el comportamiento normativo-creador ni la relación estética entre sujeto y objeto» (Lukács 2015, 226. Trad. D. C.)⁴⁰. En este caso el naturalismo se ve impedido, según Lukács, a establecer una relación clara entre sujeto y objeto debido a su incapacidad, o negación, para trascender los límites de lo simplemente dado, o lo que es lo mismo, al no pretender querer ir más allá de los mismos elementos que le aporta la propia naturaleza para la realización de sus creaciones. Sin perder de vista que en todo intento por refigurar la realidad el sujeto siempre adopta una postura ante ella, o sea, siempre emprende un movimiento, bien sea hacia la realidad o alejándose de ella, como le ocurre precisamente al naturalismo; esto es, su camino emprende la senda de huida de la realidad, no de acercamiento hacia ella, esa es la mayor desgracia de los naturalistas. Lukács lo expresa de esa manera en sus *Materiales sobre el realismo*:

⁴⁰ «das Wesen des Naturalismus in dem transcendenten Gegebensein der Objektivität bestand und ebendeshalb nicht das normativ-schöpferische Verhalten und die ästhetische Subjekt-Objekt-Beziehung verwirklichen konnte» (Lukács 1975, Band 17, 114).

En la realidad no hay nunca una situación estática. El trabajo intelectual y artístico tiene que moverse hacia la realidad o alejándose de ella. Este último movimiento empezó ya . . . en el naturalismo: la teoría del medio, la fetichización mitológica de la herencia, una forma de expresión que fijaba abstractamente las exterioridades de la vida inmediata y otras causas más impidieron ya aquí una apertura artística hacia la dialéctica viva de la apariencia y la esencia, o, dicho con mayor precisión: y la falta de esa penetración por parte de los escritores naturalistas ha producido ese modo de expresión. Ambas cosas están en viva interacción (Lukács 1977, 22).

Todos estos son motivos suficientes para que Lukács emprenda una lucha contra este principio naturalista en la refiguración de la realidad y, al hacerlo, contra colegas que defienden esta manera, legítima, de representarla. Tal es el caso, por ejemplo, de Emile Zola, autor abordado en los *Escritos de Moscú*, en el apartado: “*El nuevo realismo y la disolución de la forma novela*”. Dice Lukács:

Zola supera las tendencias románticas, también las de Flaubert, pero solo en la propia intención, solo en la propia imaginación. Él quiere fundar la novela en principios científicos; reemplazar la fantasía y la invención arbitraria por el experimento y la documentación (Lukács 2011, 52).

Esto es, supera la esfera romántica, pero para conducir la creación artística por derroteros quizás más escabrosos. El campo de actuación en un principio es la literatura, aunque más adelante éste se ampliará a otras maneras de reflejar la realidad. Veamos cómo lo expone Caparrós:

Para Lukács, la literatura grande es esencialmente la literatura realista, y la tarea del crítico consiste en medir las obras particulares de acuerdo con el proceso histórico-social que *reflejan*, examinando hasta qué punto captan la esencia de este proceso y saben representarla no abstractamente, por reflexiones y discusiones, sino a la manera propia del arte, es decir, a través de la capacidad de hacer visibles concretamente en el comportamiento de los personajes las fuerzas y las tendencias inmanentes a la sociedad . . . Si no se da esta síntesis entre individual y universal, en medio de los que se sitúa lo

particular, los personajes o son esquemas abstractos de ideas (*simbolismo*) o son degradados a cosas sin ninguna relación con la vida humana (*naturalismo*) (Caparrós 2010, 82).

El naturalismo, no solo es reflejar la realidad de manera fotográfica, sino también degradar los personajes a cosas sin que éstas guarden ningún contenido con la vida humana o social. Más o menos lo que les ocurría a los críticos románticos del capitalismo, a los que Nietzsche se sumó por su falta de capacidad propia para ver los reales problemas sociales que ocurrían delante de él y que era incapaz de observar. Lo mismo estuvo a punto de pasarle a Lukács cuando seguía de manera un poco ciega las tesis impuestas por Hegel, sobre todo en su *Lógica*, cuando argumentaba el triple camino que debía seguir el espíritu en busca de la verdad, es decir, primero salir al exterior, alienarse en la realidad material y regresar de nuevo dentro de sí para recuperar y hacer síntesis del proceso: «considerado como conjunto, el círculo de lo absoluto también sigue el ritmo triádico del “en sí”, el “fuera de sí” y el “retorno a sí”, y a estos tres momentos se los denomina “idea”, “naturaleza” y “espíritu”» (Reale III 2010, 108). Lukács escapa de esta manera de las garras del hegelianismo y, afirma, por el contrario, que quizás el camino solo tiene dos ramales; es la información del mundo exterior la que hace el viaje hasta la consciencia del individuo, no se aliena la consciencia en la naturaleza como decía Hegel, sino al contrario, es en ella en la que logra realizarse a sí misma. O para decirlo con otras palabras, nosotros seríamos como un espejo en el que se refleja la realidad, esto es, la dirección de la información viene de la realidad a nosotros, no es el espíritu el que emprende el viaje hacia la realidad exterior y retorna a nosotros alienado para después recuperar su estado normal; no, es el reflejo de la realidad el que viene hasta el individuo, éste lo capta y, una vez se ha hecho la recepción del mismo, pasa a elaborar su mundo con él. Esta problemática es abordada en la actualidad por la fenomenología, en donde se hacen todo tipo de conjeturas con la direccionalidad de la consciencia, o lo que es lo mismo, es un nuevo kantismo-hegelianismo, esto es, terminan inevitablemente dándole la primacía a la consciencia “la viaja idea platónica” en la determinación de la realidad.

la referencia al proletariado dice Lukács, podría parecer ... “volver a poner a Hegel sobre sus pies”; pero ahora duda de que el mero autoconocimiento pueda poner fin a la alienación,

y piensa que lo que él ofreció en 1923 era “un hegelianismo más hegeliano que Hegel”. Lukács encuentra también su doctrina demasiado hegeliana en cuanto a que él, lo mismo que Hegel, identificaba la cosificación con la objetividad; esto es, confundía la relación sujeto-objeto como tal con aquel tipo de pensamiento que, por ejemplo, convierte una relación social en un objeto. Lukács sostiene ahora que la objetivación es ineludible en la vida humana: el trabajo mismo es una objetivación; solo cuando las formas sociales mutilan la esencia del hombre aparece la relación social de alienación (Parkinson 1973, 26).

Ahora bien, este afán por imitar a los clásicos sigue dejando frentes abiertos:

La finalidad de Lukács era defender lo que él consideraba verdadero realismo, que va más allá de los límites de la realidad cotidiana, y es siempre verdadero en su contenido social. Eso le condujo también a atacar las tendencias artísticas vanguardistas de aquel momento, como el expresionismo y el surrealismo, y le envolvió en una controversia con su antiguo amigo el también filósofo marxista Ernst Bloch. En su ataque al vanguardismo Lukács no perdonó a nadie; fue igual de severo con escritores comunistas como Ehrenburg y Brecht que con James Joyce (Parkinson 1973, 34).

Pero ¿será que Lukács se equivocó cuando emprendió su feroz ataque contra la vanguardia? Si nos atenemos a lo que pensaba de las afirmaciones de Bloch relativas a la reproducción artística:

El error de Bloch consiste en identificar inmediatamente y sin reservas ese estado de consciencia con la realidad misma, la imagen presente en esa consciencia, en toda su deformación, con la cosa misma, en vez de descubrir de la imagen deformada mediante una comparación de la imagen con la realidad (Lukács 1977, 15).

No es de extrañar que creyera ver un auténtico ataque al arte de vanguardista como principal motivación de la amenaza que se cernía contra la creación artística proletaria. Pero ¿Era merecedor todo el arte vanguardista del ataque que le infringió Lukács? ¿Se

podría considerar vanguardista toda manifestación artística que iba en contra del arte surgido de la nueva clase social? Al fin y al cabo, Lukács no era nada benevolente con la producción artística proletaria, a la que tildaba de ser una simple copiadora de modelos burgueses: «Así, ellos quieren crear, en parte conscientemente, un arte proletario en medio de una cultura burguesa; pero producen solo endebles y toscas caricaturas del arte burgués, que son igualmente flojas y superficiales y no conservan sus refinamientos actuales» (Lukács 2015, 192).

Uno de los puntos principales del debate entre Lukács y Bloch venía derivado de la defensa, que hacía este último, de la forma artística del montaje, esto es, la utilización de la fragmentación para lograr una nueva unidad. Lukács ante este tipo de refiguración era implacable. Para él la utilización de los fragmentos dejados por otras formas de refiguración lo que indicaban, no era una nueva y floreciente manera de creación artística, sino la incapacidad para generar realidad con materiales nuevos. Paradójicamente cuando trata de justificar lo fragmentario del arte antiguo – fragmentario no en el proceso de creación sino en el de conservación – sí le otorga a este la categoría de unidad.

El fragmento no es ninguna unidad. Le faltan muchos elementos importantes del complejo de las posibilidades de efectividad, cuya coherencia y equilibrio plenos constituyen incluso su unidad. Igualmente, consideramos al fragmento como algo unitario; lo deformamos con nuestra contemplación, redondeamos sus partes recortadas, incorporamos nuevos componentes en los existentes, solo a fin de preservar una unidad (me remito solo a la contemplación de torsos griegos) (Lukács 2015, 98).

Paul Cézanne había realizado unas afirmaciones similares, y quizás más vistosas, relacionadas con la escultura griega La Victoria de Samotracia⁴¹.

Casi nunca entro . . . [al Museo del Louvre] en la sala de los primitivos. No es pintura para mí. ¿Qué quiere que me hagan las torpezas de Cimabue, las ingenuidades de Fra Angélico e incluso las perspectivas de Uccello? No hay carne en esas ideas. Tenga. Mire

⁴¹ Anónimo. *La Victoria de Samotracia*. 190 a. C. Escultura de mármol. Museo del Louvre, París.

esto . . . [La Victoria de Samotracia] Es una idea, es todo un pueblo. Un momento heroico en la vida de un pueblo, pero las telas se ciñen, las alas baten, los senos se inflan. No necesito ver la cabeza para imaginar la mirada, porque toda la sangre que azota, circula, canta en las piernas, las caderas, todo el cuerpo, ha pasado en torrente por el cerebro, ha subido al corazón. Este en movimiento, es el movimiento de toda la mujer, de toda la estatua, de toda Grecia. Cuando la cabeza se desprendió, el mármol sangró (Fílmico, Soy Cézanne).

De la unión de ambas nociones podríamos llegar a comprender la importancia que tienen las obras de arte fragmentarias o mutiladas por el tiempo. Destaca, además de todo esto, el hecho de que Lukács haga alusión a la unidad de lo fragmentario, esto es, cómo llega a afirmar que tanto lo unitario como lo fragmentario gozan, ambos, de la unidad formal.

Es de vital importancia resaltar que el nacimiento de una nueva sociedad tiene que traer por necesidad el nacimiento de una nueva cultura, esto ya lo hemos visto en otras partes de la tesis. El gran temor de Lukács era que si no se daban los presupuestos suficientes para que el proletariado creara su propia forma de refigurar la realidad – el realismo desde luego, cuál otra forma iba a ser la adecuada – esto trajera la disolución del propio proletariado. Vendría a ser lo mismo que les pasó a los románticos, fenómeno detectado por Lukács ya en 1907: «También el sueño de la comunidad se disipó como una niebla, y al cabo de pocos años casi no entendía ninguno el lenguaje de los demás; con ello se disipó también el sueño más profundo, la esperanza en una inminente cultura» (Lukács 2013, 106). Claro que es así, y desde luego que también les pasó a los románticos. Todos quieren construir su propia sociedad y su propia cultura, ningún pueblo que haya habitado sobre la tierra ha quedado exento o redimido de esta obligación.

Pero al parecer esto no era necesariamente así. ¿Qué hacer con el arte surgido en Rusia una vez quedaron libres de las ataduras impuestas por el sistema rígido y canónico de la alta burguesía rusa? Mijaíl Lariónov (1881-1964), Natalia Goncharova (1881-1962) o Kazimir Malévich (1878-1935) eran artistas que estaban creando arte ajeno al impuesto por la antigua escuela de arte zarista. «Se podría decir que en ningún otro momento de la historia del arte aparecieron escuelas y colaboraciones a un ritmo tan impresionante como

en las dos primeras décadas del siglo XX en el imperio ruso»⁴² ¿Por qué ellos, que estaban librando una batalla contra las viejas normas, eran ahora atacados por el teórico estético más importante, si estaban era precisamente alejados de los presupuestos anteriores que los encorsetaba bajo el yugo aplastante de la tradición? Como todos muy bien sabemos, en la Rusia postrevolucionaria, hubo varios tipos de artistas: los que no se quisieron plegar a los designios del partido, simplemente emigraron, y luego están los que se quisieron quedar para crear por fin un arte libre.

Por un lado, los artistas más consagrados (y por tanto acomodados) se muestran escépticos, cuando no contrarios, a las nuevas directrices políticas, emigrando muchos de ellos a Occidente. Pero quienes apoyaron sin fisuras el nuevo orden fueron los integrantes de las denominadas vanguardias, que ven en la Revolución una oportunidad de cambio para borrar definitivamente el academicismo artístico tan poderoso en los círculos intelectuales de la Rusia Blanca, y de paso, tomar una posición preponderante tanto en el arte como en la sociedad del nuevo régimen (Redondo, web)⁴³.

Ahora bien, en este debate sobre la manera de refigurar la realidad, en el que se están enfrentando posiciones contrapuestas - por un lado, toda la corriente del arte vanguardista, duramente criticada por Lukács, y por el otro, la constante invitación a la imitación de los clásicos que exigía Lukács - traía ocultos en la *Estética* unas antiguas posiciones, al menos en parte, merecedoras de ser vistas con un poco de detenimiento. Se trata de la antigua disputa que se dio en la antigua Atenas, en la que Platón manifestó su rechazo por los poetas y su aceptación por el arte egipcio. La expulsión de los poetas, propuesta por gran parte de los filósofos griegos, excluyendo en su mayoría a los filósofos materialistas (Lukács 1967 tomo IV, 371-378), consistía básicamente en que aquellos utilizaban lo que Lukács llamaba: «la antropomorfización de sus principios compositivos», lo que a la larga era una manera de imitar la misma antropomorfización llevada a cabo por la religión, y ya se ha dicho en otro ámbito de esta tesis: que los griegos lo que pretendían en el fondo era el alejamiento de lo divino, aquello que Lukács llamaba:

⁴² (<http://www.jotdown.es/2016/10/stalin-los-ingenieros-del-alma/> 13/10/2016).

⁴³ Ibid.

«la desdivinización» (Lukács 1967, tomo IV, 373) o la «desantropomorfización total» (Lukács 1966, tomo I, 157). Pero no era solo este el motivo de la expulsión. Lukács deja por fuera otros hechos mucho más importantes que la misma labor antropomorfizadora. Platón lo deja consignado en varias de sus más significativas obras: en *La Apología de Sócrates*, en el *Ion* y en la *República* tiene varios pasajes en los que habla desde otros puntos de vista: «los poetas . . . ahí tienes a los forjadores de falsas narraciones que han contado y cuentan a las gentes» (*la República*, 377d-e.). La expulsión de los poetas no es solo porque traten de introducir novedades en la reproducción de la realidad, sino más bien porque se sirven de esta forma artística para engañar y mentir. Por ejemplo, en *Apología de Sócrates*: «. . . también respecto a los poetas me di cuenta, en poco tiempo, de que no hacían por sabiduría lo que hacían, sino por ciertas dotes naturales y en estado de inspiración como los adivinos . . .» (22a-c.). Por otra parte, podemos leer esto en el *Ion*: «. . . de ahí que todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos» (533e-534a.).

Platón es criticado por Lukács, en ese antiguo debate, debido a que es uno de los principales filósofos que emprenden el ataque contra los poetas. Platón defiende en las “Leyes” a la religión egipcia ya que ésta ha sabido mantener inalterada la manera de refigurar la realidad en una forma estática y, por lo tanto, alejada de esa innovación que quieren introducir los artistas en el mundo griego.

Platón considera como “una señal de exquisita prudencia” el que los egipcios hayan establecido preceptos preciosos y definitivos para toda actividad artística. . . [¿Quizás lo que pretende Lukács?] “Y luego de haberlo ordenado, daban en las fiestas religiosas instrucciones acerca de esas cosas y sus modos, y a ningún pintor u otro artista de los que hacen figuras o imitaciones se le permitía introducir innovaciones ni aplicar la imaginación sino a lo que corresponde a la costumbre de país . . .” (Lukács 1967, tomo IV, 377-378).

Desde luego que el dinamismo del arte griego fue un gran progreso relacionado con lo hierático y estático del arte egipcio, esto no lo vamos a discutir aquí. Hegel lo desarrolló no solo en sus *Lecciones sobre estética* sino también en *La historia de la filosofía*. Aquí lo que nos interesa es ver los motivos por los que Lukács critica a Platón y, más teniendo

en cuenta que lo hace partiendo de posiciones contrapuestas. Esto es, lo que Platón hizo en la Grecia de su época es lo mismo que Lukács hace en la actualidad; pero paradójicamente, lo que Lukács descubre en el rechazo de Platón del nuevo arte griego y su férrea defensa del arte egipcio, es un ataque en contra del progreso y el avance del nuevo arte que florecía en la Grecia clásica, progreso que además estaba basado en el auge militar y económico de los griegos - instauración de las Cleruquías -. Esto es, era una nueva realidad que tenía que traer por necesidad cambios en todos los ámbitos sociales, dentro de los cuales no se podía quedar por fuera el arte. Podemos constatar, además, que la mayor época de esplendor creativo griego queda perfectamente enmarcada dentro de dos fechas determinantes para esclarecer estas cuestiones: entre los años 472 a. C. y 401 a. C. es cuando la fuerza creativa griega llega a sus más altas cuotas de manifestación:

El teatro occidental nació en Atenas poco antes del siglo V a. C. y tuvo su esplendor durante la época clásica. Las obras que conservamos completas fueron representadas desde 472 a. C., ocho años después de la victoria de los griegos sobre los persas en Salamina, hasta 401 a. C., tres años después de la derrota de los atenienses ante los espartanos y sus aliados tras la sangrienta guerra del Peloponeso, que comenzó el 431 a. C. En esta época surgió en Atenas también el primer Estado democrático, y las artes, las letras y el conocimiento filosófico y científico avanzaron como pocas veces más en la historia. El teatro fue entonces no solo un fenómeno artístico, sino también una institución cívica, política, democrática y religiosa (Luz Conti et al 2016, 11).

Salvemos los grandes diferencias y distancias del debate y centrémonos en los hechos mismos, exigencia que entre otras cosas siempre hace Lukács. Así haya un abismo entre estas dos polémicas, el fondo del asunto es el mismo. Este debate ha sido traído a la actualidad debido a que, en la base, lo mismo que hizo Platón en el siglo IV a. C., es lo mismo que hace Lukács cuando ataca al arte vanguardista. Yo no estoy a favor del arte vanguardista, quizás en el fondo comparto los mismos presupuestos que defiende Lukács, consistentes en la afirmación de que la vanguardia lo que pretende en el fondo es el regreso a los aspectos trascendentales del arte, elementos de los que el arte ya se había sabido liberar. Lo que veo es el gran salto temporal, y el hecho de que no sepa ver que lo

que le exige y reclama a Platón él no es capaz de hacerlo hoy, lo que pretendo decir es que, así como Platón rechazó la nueva poesía griega ya que introducía novedades que alteraban un orden ya prefigurado en Egipto - y no es este el único motivo - es lo mismo que hace Lukács en la actualidad, esto es, rechazar los nuevos fenómenos artísticos – el arte vanguardista – a favor de un arte clásico ya refigurado en anterioridad. Lo que ocurre es que precisamente la barrera que él ve que impuso Platón al nacimiento de un nuevo arte es la misma que él pone ahora para el nacimiento de un arte nuevo. Lukács parece no darse cuenta de que lo que ve negativo en Platón lo ve positivo en él.

El más reciente arte de vanguardia ha nacido esencialmente a propósito de necesidades religiosas. Es claro que ese arte tiene muy poco o nada que ver con la religión en el sentido de las corrientes consideradas hasta este momento. Solo una minoría de artistas importantes presentan una vinculación religiosa en sentido tradicional, y aún menos puede hablarse hoy de sometimiento del contenido artístico, de la finalidad artística, al sistema, al sistema de dogmas de una iglesia determinada. El arte de vanguardia es más bien expresión artística de un individualismo anarquista y nihilista (Lukács 1967, 457).

La analogía entre ambas posiciones, la de Lukács y la de Platón, quizás esté presente en el momento en el que los dos realizan las mismas valoraciones en torno a la similitud entre la poesía y la religión. De este modo, la oposición que ambos mostraron al desarrollo del arte – la poesía – venía marcado por que ésta realiza la misma labor antropomorfizadora que lleva a cabo la religión. Lukács en otra parte de la *Estética* lo deja claro:

Corresponde a la situación de la cultura griega el que las tendencias desantropomorfizadoras de los presocráticos culmine inevitablemente en una crítica de los mitos, del contenido y la forma de la imagen cósmica de la época. Y como la poesía desempeña en la formación de esos mitos, en su desarrollo y en su reinterpretación, etc., un papel mucho más importante que en cualquier otra época posterior de la historia, ella misma es afectada por la crítica. Aquí están las raíces de lo que se conoce como hostilidad de la filosofía griega al arte, desde los presocráticos hasta Platón (Lukács 1966, 155-156).

Ahora bien, no todo iban a ser reproches y reclamos en torno a uno de los más grandes filósofos de la humanidad. Ya en un temprano escrito de 1910, “*Sobre la esencia y forma del ensayo: carta a Leo Popper*”, integrado en el libro *El alma y las formas*, Lukács pone a Platón como el mayor ensayista que ha existido. Debemos recordar que Lukács siempre ha sido considerado sobre todo como un muy buen ensayista. No hay que descartar que en este caso se haya servido de las obras de Platón para llevar a cabo la elaboración de las propias. Esta cita quizás nos muestra que, en parte, esto debió de haber sido así.

La forma del ensayo sigue sin terminar el camino de la independización que su hermana la poesía ha recorrido hace ya mucho tiempo, el camino del desarrollo hasta la autonomía desde una primitiva unidad indiferenciada con la ciencia, lo moral y el arte. Pero el comienzo de ese camino fue imponente, tan grande que la evolución posterior nunca la ha alcanzado del todo, sino que, a lo sumo, se le ha acercado unas pocas veces. Me refiero, naturalmente, a Platón, el mayor ensayista que jamás ha vivido y escrito, el que lo ha arrancado todo a la vida que le circundaba inmediatamente y no ha necesitado así de ningún vehículo mediador; el que pudo enlazar sus preguntas – las más profundas que jamás se han formulado – a la vida (Lukács 2013, 55).

Ahora bien, surgen una serie de preguntas: ¿cómo dejar por fuera a los artistas que están reflejando la problemática social en la que desarrollan su actividad? ¿Es cierto que los artistas de la vanguardia están al servicio de los intereses ocultos de la decadente burguesía? ¿Cuándo un artista nos muestra a través de su obra un mundo dislocado y degradado está siendo portador de los intereses de una clase social que pretende, a través de ellos, hacernos partícipes de su propia incapacidad de enfrentarse a la realidad? ¿No podría pensarse, simplemente, que los artistas alejados del mundo clásico no lo imitan simplemente porque ese mundo ya no existe y se ven en la necesidad de refigurar justo todo el desbarajuste que tienen ante sus ojos? En otro lugar de la *Estética* Lukács expone esta supuesta contradicción de una manera más clara.

El margen de movimiento de ese cambio en el medio refigurativo es tan grande a veces que una época puede encontrarse con que los medios expresivos de otra son para ella

obstáculos enfrentados a su propia expresión realista, razón por la cual hace falta a menudo una considerable distancia histórica para apreciar de nuevo el realismo de un arte (Lukács 1967, 542-543).

Estas nociones son mucho más esclarecedoras, ya que nos invitan a ver la herencia recibida, no solo como obstáculo, sino también como motor, así para ellos haya que tomar una cierta distancia, cuando no dejar simplemente un prudente periodo de tiempo para que se hagan más claras las vicisitudes depositadas en las obras. Lukács se enfrenta a la difícil tarea de tratar de dar solución al problema que no fue capaz de solucionar Dilthey tras el gran esfuerzo realizado en su teoría de la *Geisteswissenschaft*, ante la que Lukács se sentía heredero «¿Cómo llegar a certidumbres metafísicas estudiando la historia, si la propia investigación histórica nacía del reconocimiento de que cada cultura percibe la realidad de acuerdo con unas normas propias?» (Lichtheim 1973, 55). Si esto es así, entonces el arte de vanguardia está reflejando a la realidad social que le corresponde. Cuando Lukács ataca al arte de vanguardia por su individualismo anarquista y nihilista, por su privacidad y nulidad en la refiguración social, lo que éste en el fondo está haciendo es legitimando los principios compositivos que justo utiliza la vanguardia para reflejar la realidad social que ve. Esto lo que significa es que al arte de vanguardia sí está llevando a cabo la labor que tiene que realizar todo arte, esto es, ser testigo directo de la problemática social en la que se desarrolla. Y más si tenemos en cuenta que uno de los artes vanguardista más criticados es el surgido en Rusia una vez llegó el triunfo de la Revolución; arte que se dedicó fue a expresar a través de sus obras el nuevo estado de libertad creadora surgida de la eliminación de los elementos impuestos por el antiguo régimen.

Lukács acusa al arte vanguardista de apoyarse solo en presupuestos subjetivos, pero claro, es el subjetivismo que en ese momento embargaba a la sociedad; otra cosa es que se ponga ese subjetivismo como la única manera posible de afrontar la realidad, entonces ahí Lukács sí tiene todo el derecho a dirigir sus reproches hacia él.

El intento de obtener directamente de una mera subjetividad – siempre privada – la plenitud de una obra de arte resultará siempre ser una ilusión, se fundará siempre en una trascendencia que en realidad será vacía, no tendrá más contenido que la Nada; por eso

todo lo conformado lo será arbitrariamente; la pretensión de ser para sí se disuelve necesariamente en nulidad (Lukács 1967, 544).

Fijémonos un momento en la justificación que le hace Merleau-Ponty a Lukács en relación con el existencialismo: «Se dice que la filosofía existencialista es la expresión de un mundo dislocado. Efectivamente, y eso es lo que constituye su verdad» (ctd en 1994, 658). En perfecta sintonía con la tesis marxista consignada en *La ideología alemana*: si la realidad esta alienada y ella a su vez produce fenómenos, de cualquier tipo, dicha producción estará desde luego también alienada. Hamvas dice: «No se puede negar la evidencia de que una posición de clase no solo determina la verdad, sino que también la distorsiona» (ctd en 1994, 631). Cuando Merleau-Ponty se pronuncia está totalmente en lo cierto, esto es, si el existencialismo es la fiel expresión de un mundo y una sociedad dislocada es precisamente porque esa sociedad está igualmente fraccionada. Aquí el asunto no es saber si las disciplinas humanas, y entre ellas la filosofía, reflejan o no fielmente la realidad social, aquí lo importante es saber si en esa forma de reflejo se están poniendo en claro los pormenores de dicho problema y se les está tratando de dar solución. El problema de fondo, y seguro que es lo que más le preocupaba a Lukács, es saber si los sistemas filosóficos, entre ellos el existencialismo, están denunciando una situación fáctica o si por el contrario están es presentando un panorama ante el que no presentan solución posible o alternativa de salida. Aunque también es cierto que Lukács ya se había adelantado a estos presupuestos en la *Teoría de la novela* (1914-1915), cuando nos habla de la objetivación de esa falta de sentido, esto es, la realidad alienada o desfigurada también recibe su respectiva refiguración. «El sinsentido se hace forma como tal sinsentido» (Lukács 1999, 70).

Otro aspecto que nos puede ayudar a dar solución a esta problemática, que gira en torno a la mimesis, es el que Lukács detecta en los escritores románticos. Para estos el centro sobre el que giraba todo su mundo era precisamente el de la individualidad, quizás una individualidad llevada a su máxima expresión. Lukács descubre que detrás de esta individualidad se escondía realmente un gran impulso comunitario o social:

El egoísmo de los románticos tiene una coloración intensamente social. Esperaban que precisamente el despliegue más enérgico de la personalidad acercaría realmente a los

hombres en última instancia; ellos mismos buscaban en eso la salvación de la soledad y del caos (Lukács 2013, 105).

Huir de la soledad y el caos, armarse con un poder energético personal, y con él, tratar de acercarse a los hombres. Como se puede ver, hasta los individualismos más extremos, basados en supuestos ideales, alejados de la realidad social a refigurarse e imitando una esfera supra terrenal y distante, buscan al final del camino la vida comunitaria.

El segundo obstáculo

La estética es la disciplina filosófica encargada de dotar al hombre de una nueva concepción sobre sí mismo, su poder es muy grande, de ahí que estos epígrafes traten de hacer claridad sobre este importante comportamiento humano. Si antes estábamos haciendo referencia al papel de la mimesis en la creación artística, ahora le toca el papel a la no menos importante noción que nos habla de la repetición o no de elementos en la refiguración. Esta es una categoría nuclear en el campo de la estética, ya que nos indica si efectivamente un artista debe siempre partir desde cero o si debe acudir a materiales ya utilizados con anterioridad. Lukács en este caso, como muchos otros, parece dar giros en su desarrollo, es decir, hay ocasiones en las que aboga por la defensa de acudir al pasado: «Sin conocer el pasado, no hay descubrimiento del presente» (Lukács 1966, 6); pero por el contrario hay también momentos en los que pide empezar siempre desde cero, como cuando afirma que en el «proceso total de la creación artística. Lo esencial en él es la irrepetibilidad» (Lukács 1967, 125). Aunque una afirmación no anula necesariamente a la otra, podrían incluso hasta estar emparentadas, sí queda la ambigua sensación de que se piden cosas contrapuestas. Eso es lo que trataré de exponer a continuación.

repetir o no la refiguración

En uno de los últimos diálogos de Kassner uno de los interlocutores niega carácter al otro porque su memoria es exageradamente buena, no soporta que se repita nada, siente como errónea toda repetición, como tonta, superflua e inútil. Y, sin embargo, no hay valoración ni posibilidad de vivir sin repetir (Lukács 2013, 71).

Los hechos están siempre ahí, y todo está contenido en ellos, pero cada época necesita otros griegos, otra Edad Media y otro Renacimiento. Cada época se procurará los suyos, y solo los sucesores inmediatos creerán que los sueños de sus padres han sido mentiras que hay que combatir con las nuevas “verdades” propias (Lukács 2013, 54).

Repetir o no la refiguración está unido de manera indisoluble con la mimesis, esto es: en el momento en que un artista refigura la realidad, la imita ¿debe utilizar elementos del pasado o dedicarse a crear una nueva manera de representación? Estos dos temas se tocan mutuamente y el asunto de la herencia adquiere en ambos una doble dimensión, de ahí que se haga alusión a ellos de manera recurrente. La creación artística se encuentra siempre con esta difícil dicotomía y, además, Lukács la eleva al nivel ontológico en la medida en que afirma que «. . . no hay valoración ni posibilidad de vivir sin repetir» (Lukács 2013, 71). Nos damos cuenta de que el comportamiento artístico de repetir o no caracteres, los cuales pueden ser tanto de forma como de contenido, pasan a formar parte integrante de todo el aparato estético lukácsiano. Repetir o no la refiguración en la creación artística es uno de los pilares centrales de la *Estética* lukácsiana, esta noción irá navegando a lo largo de toda su obra. Ya en sus primeros intentos de creación filosófica abordó este tema. Con el transcurso del tiempo esas nociones fueron cambiando, llegando a invertir la concepción de tan importante comportamiento artístico.

Antes de pasar a detallar todos los pormenores relacionados con la repetición o no de caracteres en las obras haré unos comentarios al respecto. ¿Qué es eso de repetir los caracteres? Cuando un artista está repitiendo elementos en una obra ¿está mostrando deficiencias en su aproximación a la realidad y, de ahí precisamente, su insistencia en la repetición, en la forma de creación artística?, o por el contrario ¿está trabajando tanto el tema que lo que busca es agotarlo al llevarlo a la extenuación en su incesante acercarse y alejarse de él? ¿La febril repetición en la refiguración busca agorar el objeto al ver todas

sus posibilidades desde todos los puntos de vista posibles? (J. M). Hay que tener presente que los artistas por lo regular tienden a inventar una visión propia de la realidad, esto es, inventar un estilo y así tener autenticidad. Lukács era consciente desde muy temprano (1910) de que el estilo era una categoría estética de primer orden, la cual además estaba subordinada a la esfera del valor. «El estilo, sin embargo, es, simultáneamente, también una categoría estética, ya que es una categoría valorativa» (Lukács 2015, 104). ¿Esta insistencia en repetir las formas es solo la muestra de un estilo propio o es más bien la muestra de la impotencia de comprender realmente el mundo? - piénsese solo en *La Montaña Sainte-Victoire*⁴⁴ de Cézanne o la serie de *Los girasoles*⁴⁵ de Van Gogh - Lukács en sus primeros años como filósofo defendía que era legítimo y necesario que se repitieran los caracteres en la creación artística. Esto podemos verlos a través de obras como: *El alma y las formas* y *la Sociología de la literatura*. Era partidario de que los artistas, al reflejar la realidad de su propia época, creaban un nuevo estilo, el cual iba adquiriendo con el paso del tiempo el carácter de original. También podemos apreciar que el público juega en esta dialéctica un importante papel. Así es como Lukács le da a la esfera social la dimensión estética fundamental:

Todo estilo crece en el suelo del ánimo de época, hasta convertirse en una nueva forma de la vivencia del mundo, que aspira a una nueva expresión tanto en los poetas como en el público. El público crea la posibilidad del efecto del estilo futuro; los poetas crean su realización concreta (Lukács 2015, 108).

Tendremos que ver el giro que da, en su posterior y monumental *Estética*, a las concepciones de repetir o no la refiguración. Es así como en las dos obras mencionadas anteriormente, la opinión que tenía de la repetición de los caracteres da un vuelco total. En *El alma y las formas* refiriéndose a la obra “*Gallo Rojo*” de Hauptmann dice que es ineficaz «porque no menciona los caracteres del personaje más que una vez y de paso, no la repite» (Lukács 2013, 71).

⁴⁴ Cézanne, Paul. *Montaña Sainte-Victoire*. 1904. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte de la Universidad de Princeton, Nueva Jersey.

⁴⁵ Van Gogh, Vincent. *Los girasoles*. 1888. Óleo sobre lienzo. Neue Pinakothek, Múnich.

Pues un carácter dramático es inimaginable sin cualidades duraderas; en la perspectiva del drama no veremos siquiera al hombre que carece de cualidades duraderas; en el momento siguiente hemos olvidado ya sus instantaneidades. Pero la repetición de un rasgo no es más que el equivalente técnico de la fe profunda en la constancia de la cualidad y del carácter. El platónico... [El crítico, esto es, el propio Lukács] - hemos dicho ya con otras palabras - no cree en repeticiones, en esas exigencias capitales anímicas y al mismo tiempo técnicas de la creación de caracteres (Lukács 2013, 71).

Se puede ver, sin ningún tipo de problema, que Lukács está totalmente de acuerdo con la repetición de los caracteres en la creación artística. Es más, llega a defender que es necesario que existan para que esas cualidades duraderas sean en el fondo las encargadas de facilitar la posterior identificación de los personajes. Pero, como veremos a continuación, cambia de parecer en su obra madura. Ahora veamos lo que dice en su *Estética*:

Nos parece en cambio importante echar un vistazo al proceso total de la creación artística. Lo esencial en él es la irrepetibilidad. Por grande, pues, que sea la capacidad técnica de un artista (y tiene que serlo), la esencia de lo estético le obliga en cada obra a empezar de nuevo a recibir y reproducir la realidad como si antes no hubiera visto nada ni dado forma a nada (Lukács 1967, 125).

Antes de pasar a hablar de la crítica que emprende contra la repetición de elementos de formación artística en las obras veamos en qué consiste esto de no repetir la refiguración. Quizás la aparente contradicción en los argumentos nos lleve a engaños. Tendríamos que pensar en esta categoría estética desde un punto de vista más amplio. Es probable que la insistente repetición de caracteres lo que esté buscando en el fondo sea la creación de la tipicidad, de ahí que una categoría confusa y problemática – la repetición – derive en el descubrimiento de otra nueva y más versátil – lo típico -. De tanto buscar y buscar se termina por dotar a los elementos que componen una obra de aspectos comunes a todos. «. . . de ahí se sigue la necesidad de que el drama se reduzca a tipificar, es decir, a presentar tipos de hombres con los cuales puedan identificarse muchos individuos

concretos» (1975, 411)⁴⁶, nos indica José López en un análisis sobre la relación entre las representaciones dramático-teatrales y el público. Es este, según Lukács, el trabajo del artista y, más exactamente, del escritor, disciplina paradigmática para Lukács.

Los escritores mismos trabajan con clara conciencia en un realismo de lo típico, en un realismo para el cual la verdad del detalle es solo un medio para configurar lo típico, si bien, por cierto, un medio conscientemente puesto en primer plano. Fielding expresa muy claramente que el trato de hombres vivos, aun cuando esté completamente logrado en los artístico, es falso y carece de valor, si los hombres representados no son tipos (Lukács 2011, 52).

Desde luego que lo más importante aquí es que Lukács cambia de parecer cuando conoce el marxismo. Es este sistema filosófico el que le muestra el camino a seguir. Es un hecho evidente que la realidad, por la que más se deberían preocupar los artistas, es la realidad social, la natural se les deja a los naturalistas; dicha realidad social es siempre cambiante, muta constantemente, a medida que cambia la sociedad deberían cambiar con ella todos los elementos que pretenden representarla, al menos en los aspectos artísticos. Los demás comportamientos y actividades humanas encargadas de mostrarnos el camino de la realidad acuden a otro tipo de elementos, me refiero por ejemplo a la ciencia. En ese infinito y nunca acabado mundo de la realidad social es en el que deberían estar navegando todos los hombres que pretenden con su actividad creativa hacernos evidente lo real, la realidad social. Solo así podremos entender por qué es que la refiguración no se debe nunca repetir, ya que nunca está representando una realidad petrificada e inmóvil, sino por el contrario, una realidad activa, dinámica y siempre cambiante: - recordar el debate con Platón relacionado con lo estático del arte egipcio -. De ahí que el artista se debe enfrentar con esa realidad como si fuera la primera vez que lo hace. Es fácil de comprender el rechazo de Lukács a aceptar que un artista siempre utilice los mismo medios, formas y contenidos en la representación. Ya antes se hicieron alusiones a la utilización de repetir elementos en la refiguración.

⁴⁶ López, José. Lukács y el drama moderno. *Teorema: Revista Internacional de filosofía*. Vol. 5, N.º. 3-4, págs. 407-426. 1975.

Es un hecho conocido que muchas veces es la búsqueda de originalidad lo que lleva a un artista a revestir sus creaciones con un canon único que lo distinga dentro de la gran vorágine y frenesí creativo postmoderno. No llegando ellos a comprender que ese afán de novedad los sumerge a su vez en el afán de novedad general en el que ellos mismo andan inmersos, es decir, la incesante búsqueda de originalidad forma parte del mismo aparato social al que ellos pertenecen. Esto lo que significa es que su afán de notoriedad es el mismo afán de notoriedad de la sociedad en su conjunto. Así nos colocamos ante el hecho evidente de que lo real no es lo que ellos han creado sino su mismo proceso creativo. La realidad no es como ellos la representan sino el mismo proceso representativo. «Por eso Lukács identifica el experimento de la descomposición con el estado de descomposición» (Lukács 1977, 11). Reflejan lo mismo que los rodea.

No es preciso que . . . [el artista] deforme la realidad, que la arregle o la altere de forma “tendenciosa”, puesto que su representación – si es verdadera y dialéctica – se basa precisamente en el conocimiento de aquellas tendencias (en el justificado sentido marxista de la palabra) que se imponen en el desarrollo objetivo. Y ninguna “tendencia” puede ni debe ser contrapuesta como “exigencia” a esta realidad objetiva, ya que las exigencias sostenidas por el escritor son partes integrales del automovimiento de esta misma realidad y al mismo tiempo consecuencias y premisas de su automovimiento (Lukács 1968, 114).

Solo así se puede entender que para Picasso todas las cosas sean cúbicas, para Botero todas las cosas sean gordas, incluso los pájaros, o que para Pollock toda la realidad tenga la forma de choros de pintura. Desde luego que con estas afirmaciones no pretendo negar que cada uno de ellos pertenezca a un momento histórico determinado y que sus producciones artísticas estén en el fondo refigurando la sociedad a la que pertenecían. Quizás solo así se pueda entender que el cubismo de Picasso sea la representación de la desvertebración y desarticulación de la sociedad moderna que nos llevó a las dos grandes catástrofes de las guerras mundiales, y que Fernando Botero represente la opulencia y ansias aristocráticas de las clases nobles e incultas de la sociedad colombiana, las cuales no estaban a la altura cultural de pertenecer a las elites europeas que pretendían imitar: la gordura como símbolo de riqueza y de incapacidad de movimiento y los diminutos órganos de los sentidos como muestra de la ignorancia y la falta de capacidades

intelectuales para comprender el mundo; ni que decir de Jackson Pollock, quien quizás nos enseña que en el fondo somos un amasijo informe desparramado por el suelo. Lo importante a destacar aquí es que a la hora de representar a la realidad no se tiene que inventar una nueva forma de representación; no repetir los elementos con los que se representa la realidad, sino representar la realidad social de forma que cada uno de nosotros reconozca la problemática tratada.

«La periodicidad artificialmente cultivada» (Lukács 1968, 256) es el término del que sirve Lukács para mostrar la incapacidad actual del arte para refigurar de una manera realista la realidad y que, además, guarda una gran similitud con la repetición de los caracteres en el contenido. Esta periodicidad impregna gran parte de la producción artística, logrando de esta manera convertirse en una categoría eminentemente repetitiva por antonomasia. Lukács se da cuenta de que la *periodicidad* es una forma de refiguración altamente presente en las representaciones tanto del teatro como del drama – estamos hablando del período de Budapest, el del Lukács joven -. Éste ataca la periodicidad como uno de los aspectos negativos de la creación artística y así lo deja de manifiesto en su *Estética* cuando dice. «Que le parece importante echarle un vistazo al proceso total de la creación artística. Lo esencial en él es la irrepitibilidad» (Lukács 1967, 125). De ahí el reproche ante la repetición de un fenómeno que se va convirtiendo con el tiempo en carente de sentido.

Esto lo lleva a emprender una cruzada contra esa periodicidad artificialmente cultivada, que tiene en el artista de Bayreuth a uno de sus mayores representantes. Wagner convierte al drama y al teatro de la época en estériles edificadores de sentido social, ya que no están al servicio de lo que verdaderamente nutre su génesis, es decir, la propia sociedad, y debido a que tampoco hacen nada por contribuir con al progreso de la misma. Porque ¿qué es el arte en el fondo, unido al resto de las actividades humanas, sino los artífices de toda la construcción social? De ahí el reproche ante la repetición de un fenómeno que se va convirtiendo con el tiempo en carente de sentido. Lukács menciona a Bayreuth y lo pone como uno de los motivos que han empujado al drama a esa esterilidad que será la culpable en última instancia de la decadencia a la que llegó la música y gran parte del arte en el período final del romanticismo, esto es, el estadio final del arte burgués, momento doloroso para la historia del arte y que debería dar paso al advenimiento del realismo socialista. De ahí que esta época histórica no esté en condiciones de edificar nada, como no sea su propia tumba, como lo pone de manifiesto

el gran esperpento que montó Wagner en Bayreuth acompañado por gran parte de la burguesía de su época. En este sentido basta con mencionar que, según el propio Wagner, con él acaba la ópera tradicional y da comienzo lo que él mismo llamó: el drama moderno. «Yo no escribo óperas, escribo dramas musicales» (Palmer, Fílmico). Verdi también compartía esta idea y así queda expresado en la biografía fílmica: “La vida de Verdi” donde afirma: «yo no me dedico a componer fragmentos o arias, yo compongo... yo compongo un drama, un drama musical» (Castellani, Fílmico), drama en el que se ponen en escena elementos nuevos que suplantán, en parte, a la ya moribunda forma de ver ópera. Al menos estos aportes lo que nos muestran es que ellos eran conscientes que estaban en un momento de cambio; aunque no pudieron hacer nada, ya que la génesis de su destrucción estaba anidada dentro de sus propias obras. Es en este momento que se introduce el ya célebre «Leitmotiv», el cual no es más que la repetición incesante del mismo estribillo a lo largo de toda la obra, convirtiéndose en la periodicidad artificialmente cultivada por excelencia.

Thomas Mann, quien ya conocía a Lukács, también parece hacer eco de las nociones lukácsianas en una de sus más célebres obras: *El Doktor Faustus*, cuando, utilizando evidentemente los elementos que ha desarrollado Lukács, tanto en *El alma y las formas* como en su *Estética*, nos dice:

Pero observando lo que ocurre en la Música, y más particularmente en las últimas fases de su evolución, se descubre en ella un ansia secreta de volver a esa primitiva situación...reside en la naturaleza misma de ese arte extraordinario la capacidad de empezar de nuevo en todo momento, de descubrir y de volver a crear otra vez, partiendo de la nada, lo que ha sido logrado en el curso de una historia de siglos de cultura (Mann 2009, 93).

Podríamos decir que las influencias en ocasiones se bifurcan, presentan diferentes vías de influencias; es así como podemos ver que hay momentos en los que Lukács influye en personajes que antes lo habían influenciado a él. Por ejemplo, aquí se hace absolutamente evidente que Thomas Mann se está sirviendo de los principios que defiende Lukács en su *Estética*. El poder de atracción de Lukács sobre Thomas Mann fue tan poderoso que este se vio en la “incómoda” necesidad de utilizar su figura en una de

sus obras más importantes: *La Montaña Mágica*, encarnando la figura de Leo Naphta; de ahí que ese hombre bajito, feo y con una enorme nariz resultará ser un buen conocedor de Hegel y del *Capital* de Marx: «se habló de Carlos Marx, del que Leo Naphta había estudiado *El Capital* en una edición popular, y de allí pasó a Hegel, al que había leído también bastante y sobre el cual pudo formular algunas observaciones impresionantes» (1986,110). (J. M). También encontramos este tipo de nociones en afirmaciones como esta: «*El alma y las formas* atrajo poderosamente la atención de Thomas Mann quien, años más tarde, se inspiraría en Lukács para dar forma en su obra “*La montaña mágica*” a la figura inquietante de Naphta» (Ruiz 1976, 24). Michael Löwy y Ernest Bloch dejaron igualmente consignado este curioso dato.

A veces se dice que el personaje de “Naphta”, el jesuita comunista creado por Thomas Mann fue inspirado por usted o Lukács. ¿Qué piensa usted? Bloch responde: cuando apareció la *montaña mágica*, la gente consideraba generalmente que “Naphta” era una combinación de algunas características de Lukács y Bloch... Yo creo que se parece más bien a Lukács (Löwy 1978, 261).

Lo más importante de estos aportes – aparte de la evidente modestia de Bloch - consiste en ver que fue éste interés – visto por el propio Lukács -, que en su momento mostraron Weber y Mann, lo que dio un impulso a su naciente figura:

Haría falta que Max Weber o Thomas Mann se adentraran en los intrincados análisis eróticos de *El alma y las formas*, o se reflejaran en la relación entre el *espíritu* burgués y la esfera del arte, para que el libro adquiriera todo su prestigio (Lukács 2013, 18).

Además de mostrar con claridad lo bien que Mann conocía a Lukács. En el fondo lo que busco es también un poco de justicia hacia éste.

De este debate en la repetición de caracteres brotan otra serie de dificultades. Las podríamos clasificar a todas ellas como alejadas de los verdaderos intereses que debe tener el arte, de ahí surgen nuevas categorías estéticas, no solo la repetición, sino también

las que relacionan al arte con el público o la que ha llevado a las representaciones artísticas al problemático terreno de ser entendido y vertido como espectáculo. Lukács ve en este tipo de comportamiento los diferentes caminos que he emprendido la creación artística y que la ha llevado inevitablemente a alejarla de lo humano. Llegando a ser este uno de los principales motivos por el que él emprende esta búsqueda. En este caso, más que influencias, veremos los diferentes derroteros que adquieren los acontecimientos. Para ello le echaremos un breve vistazo a los aportes que hacen tanto Adorno y Mann, quienes también eran grandes conocedores de estas nociones. Valga decir que las críticas van dirigidas contra Wagner, en el sentido de ser uno de los mayores impulsores, no solo de la repetición de caracteres en la composición, sino también de la excesiva presencia de categorías estéticas que deforman el arte.

Lukács le otorgaba al público un papel central en la objetivación de la representación. Es así como podemos ver que, empujado por su afán de volver al antiguo esplendor clásico, él descubre en la actualidad una «relación mucho más relajada que en tiempos pasados» (Lukács 1968, 256), entre las creaciones y el público para el que fue creada la obra de arte. Lukács aquí es inflexible, para él, casi siempre, el pasado fue mejor. No solo en lo concerniente a la reproducción de la realidad, sino en todos los comportamientos que se establecen entre las representaciones y el público.

Lukács ve el alejamiento y el extravío de gran parte del arte contemporáneo en muchos lugares; uno de ellos está relacionado en la actualidad con la constante búsqueda de nuevas sensaciones, las que emprenden los artistas en busca de originalidad, estos, por lo regular, siempre están al acecho de algo nuevo que pueda generar algún tipo de original expectativa. No solo es la literatura la afectada, la representación del drama es otra disciplina implicada en este caso. Para éste la esterilidad de las creaciones y de las representaciones, por lo regular, no aportan nada nuevo, en este peligro de búsqueda de novedad se encuentra el teatro, como uno de los precisamente más amenazados; si se le suma la concepción de que el teatro ha devenido espectáculo, entonces tenemos la escena para la disolución de esta forma artística: «nuestra. . . [sociedad] sigue siendo una sociedad de imágenes espectaculares tal como lo perfiló Debord» (Foster 2001, 213). Solo hay que ver la forma que han adquirido hoy las representaciones de cualquier tipo, de las que el arte no puede escapar, y más que escapar, se integra a la perfección con esa forma espectacular en las que se han convertido todos los eventos sociales. Las representaciones

artísticas que se basan en el mero espectáculo pasan a estar vacías de contenido y, por lo tanto, alejadas de lo humano.

Lo más relevante es que el arte ya no se presta a ennoblecer al hombre. Como decía Hegel: no funda sociedad. En una charla dictada por el profesor Jacinto de Rivera Rosales y por Domingo Hernández Sánchez se explica de manera clara el motivo por el que el gran salto filosófico se dio en Grecia y no antes, en el mundo preclásico. Según ambos autores, el motivo principal fue que los griegos supieron, de manera genial, ver el nexo que tiene que haber entre las producciones artísticas y la sociedad, que no solo las venacer, sino que además las genera. Esto es, Grecia es la primera sociedad humana en la que el arte funda sociedad, de ahí que la disolución del arte romántico se haya debido precisamente a que dicha fundación había terminado, quizás por la alta presencia de elementos ajenos a lo que debe ser una verdadera construcción social.

La crítica que está haciendo Lukács va encaminada en esta misma dirección, ya que en la actualidad la característica principal de las obras de arte es que han pasado a ocupar el lugar al que lo tiene destinado la sociedad de consumo, que no es otro que el de hacer obras de arte fáciles de digerir, que pueden ser leídas y entendidas en lapsos de tiempo relativamente cortos; esto es lo que para Hegel significa el fin del arte; no es que la historia haya terminado, sino que las obras humanas ya no fundan nada, hay demasiada presencia de los artistas en las obras, lo que acarrea a la larga la desaparición del arte como forma de crear y recrear lo humano. Mientras más se aproxime una obra a lo espectacular, más se aleja de lo humano. La enormidad y desproporción nos aplastan, la escala a la que están hechas hoy las cosas no es la nuestra; no necesitamos esos grandes entramados al estilo wagnerianos (Bayreuth), nos basta con una historia sencilla en la que quede plasmada toda la tragedia humana, y no solo que se represente de forma realista y clara, sino que además nos brinde una posibilidad o alternativa de salida. Esa enorme tetralogía mítica del *Anillo* en la que se libran batallas entre hombres, sub-humanos y dioses, no nos ofrece nada, solo grandilocuencia artificial y el suicidio final de la protagonista como la mayor esperanza a la que podemos acceder. Sin olvidarnos de que antes de que Brunilda se arroje a las llamas envía su último mensaje a los dioses con el único que está en condiciones de transmitir el mensaje humano en la obra de Wagner, el caballo de su amado Sigfrido, Grani.

Como dije anteriormente, Lukács es inspirado e inspira las diferentes posiciones adoptadas contra el arte fruto del final del período romántico: «ya en Wagner, por no hablar de los neoalemanes, se encuentra una tendencia a la sobreinstrumentación, a hacer pasar los acontecimientos por más de lo que musicalmente son» (Adorno 2008, 77). Thomas Mann, aun siendo un gran admirador de Wagner, tampoco guarda mucho las formas: «No era cosa excesivamente grata para mi oído soportar la estentórea interpretación que Kjoejelund daba del interminable canto de la forja de Sigfrido, provocando el temblor y la vibración de los jarrones y objetos de cristal que decoraban el salón» (Mann 2009, 390). “Sobreinstrumentación” e “interminable canto”, eso es lo que piensan, del espectáculo wagneriano, dos de los más grandes intelectuales del siglo XX. Ni que decir de la posición que adoptó su gran amigo Nietzsche, quien después de haberse auto-inmolado intelectualmente, por haber seguido los consejos de Wagner, arremete contra él:

Así mismo acerca de la música alemana de ahora, la cual es romanticismo de los pies a la cabeza y la menos griega de todas las formas posibles de arte: además, una destrozadora de nervios de primer rango, doblemente peligrosa en un pueblo que ama la bebida y honra la oscuridad como una virtud, es decir, en su doble condición de narcótico que embriaga y, a la vez, obnubila (Nietzsche 1977, 34).

El asunto Wagner se aborda, entre otras cosas, por la repetición de caracteres; además de esto, también se observa en su obra la ausencia de categorías sociales fundacionales. No se están mirando las supuestas consecuencias fascistas del despliegue de su obra. El hecho de que su obra haya sido seguida por los líderes fascistas no es argumento suficiente para descalificarla – no se debe caer en esa simpleza -. Lukács en este sentido adopta posiciones similares a las de Adorno y Mann, esto es, tratar de hacer un acercamiento desde el punto de vista estético. Pensemos por ejemplo en la relación que se estableció entre Nietzsche y Wagner; aquel, guiado por la poderosa cosmovisión mítica que tenía del arte de este último, dirigió todos los esfuerzos hacia el poder que había ejercido la música en el origen de la cultura. Ya sabemos las consecuencias que tuvo esta relación. Tampoco se puede desdeñar el hecho evidente de la falta de conocimientos económicos en ambos. Aunque Lukács nota la falta de categorías

económicas en Nietzsche, no hace ninguna alusión a Wagner, quizás no le interesa en lo más mínimo. Por el contrario, lo que sí ve Lukács - y seguro que la ignorancia de la realidad económica de la Alemania de la época era la culpable - es lo dispar, espectacular, mítico y sin sentido de las creaciones wagnerianas. Es aquí en donde aquel pone el acento, esto es, en lo extraño de las relaciones entre los personajes, en la falta de sentido social de las representaciones, en la pobreza estético-ontológica de su producción. Quizás el problema derive de la predeterminación y la imitación a ciegas de los modelos clásicos. «Los héroes que mueren en la tragedia... están muertos mucho antes de morir» (Lukács 2013, 251), ya que inevitablemente están todos sometidos a la fuerza del destino: «Solo destino, solo necesidad» (Lukács 2013, 257). Esto es, basar la producción en modelos ya prefigurados, en lugar de sustentar las obras en la nueva realidad social vigente. Ya se han desarrollado los pormenores de estas nociones en otro lugar de la tesis. La sociedad burguesa no estaba en condiciones de crear obras de arte que refiguraran su propia situación histórica, esto hubiera sido ir en contra de sus propios intereses. – Recuérdese la creación del héroe positivo -. Valga recordar que estamos ante el Lukács del *Alma y las Formas*, obra pre-marxista y por lo tanto carente de los presupuestos de la dialéctica. Tampoco podemos olvidar que es la época en la que la vida, no solo carecía de sentido, sino en la que la humanidad había perdido la esperanza debido a la debacle de todas las esferas del actuar humano.

Aunque Lukács está ejerciendo una crítica contra la obra de Ernst, también la podríamos hacer extensiva hasta Wagner, ya que éste lleva a la ópera esta historia. También hay que decir que los comentarios de Lukács pasan de la reutilización de argumentos o de la repetición de caracteres a la de la «condensación» (Lukács 2013, 257) en la representación. Esto es, ahora se trata de ver los aspectos positivos de este tipo de representación. Ahora parece que se decanta por este tipo de acercamiento al mundo heleno. No es solo en su petición de la vuelta a Grecia en donde se pueden ver estas solicitudes por parte de Lukács. Al parecer Ernst, en su *Brunhind*, lo hace y, además, de forma satisfactoria para Lukács.

Esta condensación no es solo externa; lo interior, el contacto es estos hombres, su amor y su odio, sus ascensos y descensos, y sus palabras, en las que se refleja todo ello: en ningún lugar hay un exceso, en ningún lugar la riqueza de una ornamentística fin de sí misma, sino solo destino, solo necesidad (Lukács 2013, 257).

El punto de parecer de Lukács en torno a estas cuestiones cambia en el momento que realiza el acercamiento a la obra de Marx: *Manuscritos de Economía y Filosofía*, aunque también es cierto que el inmenso valor de este texto no se nos dio a conocer hasta bien entrado el siglo XX, en 1932. ¿Fue escondido? Quizás. ¿Ignorado? Podría ser. Lo cierto es que afortunadamente para el desarrollo del pensamiento de Lukács resultó de vital importancia. En él encontramos referencias del tipo: «el trabajo humano, la potencia creadora del espíritu humano, se ha cristalizado en un objeto, es una cosa extraña al hombre y sin embargo lo domina con todo su poder inhumano» (Marx 2001, 69). Marx desarrolla en esta obra los aspectos más destacados de la alienación humana, los cuales enlazan con lo expuesto hasta ahora en la medida en que el hombre es prisionero y esclavo de una realidad que ha construido él mismo y, que, por la falta de una comprensión verdadera, cae en todos estos devaneos artísticos. Este es uno de los múltiples sentidos en los que hay que entender los objetivos de esta tesis.

Ya lo dije anteriormente con otras palabras: estos grandes entramados dramáticos lo que nos enseñan es precisamente que el hombre es prisionero de un mundo que no comprende, cae prisionero de una realidad material que además es fruto de su propio esfuerzo, ¿hay algo más doloroso que eso?, ¿Puede haber una mayor tragedia? Imposible. Lo más trágico que le puede pasar al ser humano es ser esclavo de sus propias creaciones y, además de eso, ignorarlo. O peor aún, defender a capa y espada una situación ficticia como si fuera la única realidad posible o su falsa posición de clase como la auténticamente verdadera. Para hacer alusión a la categoría de reificación lukácsiana. Lo que a la larga termina con que «obran en los hombres motivos que les son extraños y ajenos, y los elevan a una esfera en la que tienen que perder todo lo humano» (Lukács 2013, 267). A este respecto basta con citar el ejemplo que pone Lukács sobre el insecto que no es capaz de salir de la ventana: «la desesperada incapacidad de los insectos ante una ventana» (Lukács 1967, 31), desesperada incapacidad, ya que se está chocando constantemente contra el cristal. Pobre insecto, en su sistema de referencia el cristal no existe, con lo que tendrá que estar peleando contra una realidad que desconoce hasta el fin de los tiempos. Peor les ocurre a «los hombres... [Que] arrastrados por el pánico se sumen en una situación paralela de la impotencia del pájaro en una habitación» (Lukács 1967, 47). (J. M).

Cosa totalmente contraria ocurre con una pequeña obra como *El destino de un hombre* de Shólojov, escritor que el mismo Lukács pone como modelo a seguir. «Porque han desempeñado un papel importante en la práctica media de la literatura históricamente

llamada a constituir un contrapeso realista contra el vanguardismo: nos estamos refiriendo a artistas auténticos, como Shólojov...» (Lukács 1967, 530). En dicha obra se narran, de manera breve y sencilla, los avatares por los que ha tenido que pasar el ser humano para liberarse de la gran bestia que representó el fascismo; su protagonista pasa por todos los estadios de inhumanidad a la que nos tiene abocados la sinrazón humana, para al fin vencer y sobreponerse sobre las adversidades, brindándonos a todos con su ejemplo la posibilidad de seguir sus pasos y saltar sobre las dificultades. (J. M).

Y así podemos hablar sin temor de equivocarnos que una obra de arte auténtica, esto es, no esa repetitividad incrustada en el drama moderno y que corre el gran riesgo de contagiarlo todo, sino esa que sirve de espejo en el que nos podemos mirar y la que, según Lukács, debe ser construida por un verdadero artista, debe cumplir con una serie de requisitos, esto es:

El artista auténtico se revela en el hecho de que en él cobran voz los elementos y las tendencias del En-sí orientadas al sujeto, a la autoconsciencia del hombre (de la humanidad), razón por la cual no queda preso en una subjetividad privada, ni en la generalización de las singularidades sucumbe a una abstracción que rebasa lo humano, sino que busca y encuentra el centro en el cual el destino de un hombre se hace voz del destino de la humanidad. (Lukács 1967, 325).

El anterior aparatado “Repetir o no la refiguración” está indisolublemente unido con el de utilizar o no elementos del pasado. Claro, Lukács en esto, como en todos los demás aspectos, muestra los mismos cambios y giros, esto es, en su juventud era de una opinión totalmente distinta de las posiciones adoptadas en su época de madurez.

La mejor parte de los nacidos para el arte vuelve hoy la vista atrás, hacia las mejores épocas, en las que el arte estaba constituido de otra manera: creando cultura, reconfigurando culturas, o al menos convencido de que esa es su misión en la vida (Lukács 2015, 194).

En este caso, de los elementos del pasado, él toma nociones tanto de Shakespeare, Ibsen o Hegel; desde luego que el abanico es mucho más amplio, se irá abordando a medida que el tema lo vaya requiriendo. Antes de entrar en materia sería bueno decir que para Lukács estos aspectos temporales no existían en la tragedia, fue a partir de su disolución cuando comenzaron a tomar forma, una consecuencia más de la desaparición en la forma homérica, aparte de la mencionada en el apartado de la tragedia, en donde se detallan los pormenores de la desaparición de la forma trágica y el advenimiento de la individualidad, último acicate de la epopeya homérica.

En el drama (y en la epopeya) lo pasado no existe o es del todo presente. Como esas formas no conocen el decurso del tiempo, no hay en ellas diferencia cualitativa de vivencia entre pasado y presente; el tiempo no posee ninguna fuerza productora de cambio, no es capaz de reforzar o debilitar la significación de nada (Lukács 1999, 142).

Aunque también parece haber una cierta analogía en la utilización de la categoría del tiempo entre Lukács y Nietzsche, en el aspecto que habla de la nula capacidad del tiempo como generador de cambios, recordar «el eterno retorno de lo idéntico». La utilización de categorías temporales es descubierta también en Shakespeare, éste desarrolla su obra en un período de profundos cambios sociales. Lukács encuentra en él elementos temporales importantes, debidos en parte a la escasa formación académica del escritor británico, motivo que le dio la libertad suficiente para buscar en todo tipo de libros raros, comportamiento que lo fue dirigiendo hacia la gran capacidad de hacer algo radicalmente nuevo con lo viejo. Tenía la capacidad de tomar elementos ya existentes y dotarlos de nueva vida, en lugar de apelar a la originalidad, tomaba historias ya preexistentes, les otorgaba los elementos que según él, faltaban para llegar a la grandeza. Ibsen guarda una seria analogía con estas categorías destacadas y valoradas en Shakespeare.

Solo aparentemente es Ibsen un discípulo de los griegos, un continuador de la composición del Edipo. El sentido real de sus dramas analíticos es que el pasado no tiene

en sí nada inmutable, que es fluyente, tornasolado y mutable, que los nuevos conocimientos lo transforman en cosa nueva (Lukács 2013, 248).

Ya en su vejez Lukács trataba de encontrar similitudes entre sus antiguas posiciones y las de Hegel. En *Conversaciones con Georg Lukács* dice: «En Hegel, el momento del pasado se convierte en excesivamente dominante, mientras que, en mi teoría, el pasado es por una parte pasado y auto-experimentación, y por otra parte proporciona un motivo para adoptar una actitud determinada ante el presente» (Lukács ctd en 2013, 49). Podemos nuevamente confirmar que Lukács no aparta de sus posiciones la utilización de elementos del pasado. Destacar también que Lukács, seguro que, siguiendo a Hegel, descubre que las representaciones artísticas – la tragedia – sufren un cambio de paradigma entre la época antigua y la actual. Si para Hegel las representaciones modernas no eran trágicas ya que «son más bien las pasiones, lo subjetivo del carácter, lo que constituye el interés, especialmente en amor . . .» (Hegel 2006, 539), para Lukács: «se pasa de obras que en un pasado fueron trágicas pero que luego se reducen a la comicidad» (Lukács 1984, 72). Aunque ambos parecen hacer alusión a lo mismo, desde luego que sostienen sus afirmaciones desde puntos de vista diferentes, esto es, el amor y la comicidad. Para terminar con este apartado Lukács afirma que: «estos desplazamientos de realizan constantemente en la realidad histórico-social, pero solo los grandes escritores realistas... [Entre los que como vimos antes, se encuentra Shakespeare] llegaron a captar objetivamente su esencia y a darles forma definida» (Lukács 1984, 72).

Segundo problema

conocer o no la realidad a refigurar

Precisamente por eso vale aquí sin restricciones el principio general de que las ideas de los artistas deben inferirse de la naturaleza de sus obras, en vez de entender las obras partiendo de las opiniones expresadas de sus autores, las cuales, además, no se poseen muchas veces sino de forma sumamente incompleta y anecdótica (Lukács 1967, 398).

Dos aspectos importantes de la teoría lukácsiana: en primer lugar, la persuasión de que el espacio para la acción y la reflexión subjetivas en un período determinado está marcado por las posibilidades latentes *en el interior* de ese contexto histórico en cuestión; toda tentativa para introducir desde afuera un factor que no está efectivamente presente en el ser social dado implica hacer violencia a la historia; un tipo de violencia que Lukács – tras las huellas de Marx– relaciona con la tradición idealista . . . [en el] segundo aspecto . . . el parámetro decisivo . . . es la imagen del mundo que emerge de la obra misma, y no las opiniones conscientes y expresadas del autor empírico (ctd en Lukács 2011, 8).

Ahora bien, si existió el dilema ético, el dilema trágico (Jauss 1989, 224) y el dilema teórico, también parece haber pasado lo mismo con lo que podríamos llamar: el dilema estético, «la contraposición consciencia-inconsciencia» (Lukács 1966, 94). Este consiste quizás, en que la consciencia e inconsciencia deban ir de la mano, no necesariamente separadas o trabajando de manera individual, al menos eso es lo que Lukács nos da a entender en su primer tomo de la *Estética*: «El proceso de la vida anímica consiste en una ininterrumpida interacción entre procesos consciente y procesos inconscientes» (Lukács 1966, 94). Éste sería el segundo de los problemas. Tener especial cuidado con el hecho de que si el artista es consciente del momento histórico corre el grave problema de salirse de la cotidianidad con lo que puede perder los presupuestos reales de motivación y refiguración. Esto lo detecta también Marco Macció en “*Las posiciones teóricas y políticas del último Lukács*”. «. . . Lukács añade . . . que la acción humana intencional y voluntaria es discriminante; ella se encuentra ausente en la esencia del proceso histórico . . .» (Macció et al 1978, 50). Podemos ver también la dimensión que adquiere el manejo correcto de esta noción, que para Lukács parece estar ausente del mismo proceso histórico. Pero el problema se agranda, ya que todos estamos indisolublemente unidos por lazos educativos similares. La sociedad ha creado sistemas de emparejamiento formativo para así hacer más llevadero el peso de la hostil realidad; en esta misión han participado todos los agentes sociales o, mejor dicho, todos los estamentos desarrollados por el progreso social. Me refiero a los espacios de la ciencia, la religión, la política, la economía, el arte etc. La fuerza de estos sistemas es tal que, una vez se instala en el individuo, es prácticamente imposible de extirpar. Lukács en 1910 ya lo sabía: «. . . ya no es posible borrar de nuestra vida el saber que alguna vez se nos impuso, por más que el estado de ignorancia haya sido mil veces más fructífero, rico y espléndido» (Lukács 2015,

194). Pero a su vez lo más significativo es pretender darle la primacía al supuesto estado de ignorancia previo a la introducción de la aplanadora social.

En este mismo orden de ideas es también sumamente importante considerar otros puntos de vista. ¿Qué pasa cuándo a causa del desconocimiento de la realidad nos vemos obligados a crear una realidad paralela y la elevamos a lo auténticamente real? Para aproximarnos someramente a este tema echémosle un vistazo a algunos planteamientos expuesto por Marx. Este ya había detectado, en *Los Manuscritos de economía y filosofía*, la ambigüedad que se presenta en el hombre cuando se ve forzado a crear una segunda naturaleza: «Ha comprendido su concepto, pero no aún su esencia» (Marx 2001, 139). Debido a la confusión que se presenta en la captación de lo conceptual, y no de lo esencial, el hombre se ve empujado a buscar elementos que le hagan más soportable la existencia. Es esto lo que plantea Marx cuando afirma que el hombre de la sociedad alienada del capitalismo: «Ha encontrado un arte servil para ésta su idea favorita» (Marx 2001, 156). (J. M). Estos mismos presupuestos ya eran defendidos por Lukács en el año de (1910): *Para una teoría de la historia de la literatura*, esto es, si para la ciencia tratar de amoldar el aparato conceptual a sus requerimientos era sencillo, ya que podía acudir a la experimentación para comprobar luego sus resultados, para las disciplinas humanas eso era más complicado, o dicho con palabras de Lukács, inimaginable:

Y lo que brinda a las ciencias naturales la oportunidad de evitar la instancia de irracionalidad y crear para sus conceptos una realidad adecuada, es para la historia de la literatura inimaginable: el experimento. El significado del experimento consiste precisamente en que es posible con su ayuda crear una realidad adecuada a los conceptos, de la cual está excluido todo lo “azaroso”; pero el experimento es, sin embargo, realidad, y puede controlar los conceptos (Lukács 2015, 112).

Podemos ver que así no hubiera tenido aún acceso a la obra marxista, en muchos aspectos ya compartía iguales resultados. Esto lo podemos ver, por ejemplo, en el ensayo dedicado al romanticismo de Novalis: «La efectiva realidad de la vida desapareció de su vista y fue sustituida por otra, por la poética, la puramente anímica. Crearon un mundo homogéneo, unitario en sí mismo y orgánico, y lo identificaron con lo real» (Lukács 2013, 105). Lo que demuestra que la gran capacidad que tenía de comprender los diversos

fenómenos sociales no tiene que ser necesariamente tomada de otros; no, él mismo era capaz por sus propios medios de llegar a este nivel de creación o crítica. Esto lo podemos ver también en el artículo *¿Tendencia o partidismo?* (1932), aquí hace ya unas claras valoraciones al respecto y, en donde, además, comienza a vislumbrarse el posterior desarrollo de sus temas de madurez. En este caso el tema es introducido a través de la categoría: tendencia, esto es, la actividad artística llevada a cabo por los representantes del proletariado en contraposición con las tendencias desarrolladas por el estamento burgués.

. . . “tendencia” es una exigencia, un deber, un ideal que el escritor contrapone a la realidad; no se trata de una tendencia del mismo desarrollo social hecha consciente (en el sentido de Marx) por el poeta, sino de un mandato (imaginado de manera subjetiva) cuyo cumplimiento lo exige la realidad (Lukács 1968, 109-110).

Lukács está firmemente convencido, en el momento en el que escribió *La cultura estética* (1910), que un artista debe permanecer en el nivel y estado de consciencia que posee.

Por producción consciente entendemos ante todo un problema de contenido: si y en qué medida el contenido de la consciencia en cada caso (y, por tanto, también de sus formas) coincide con la realidad objetiva, y si y en qué medida el objeto y el comportamiento respecto del objeto son reproducidos adecuadamente por la consciencia (Lukács 1966, tomo I, 95).

Este era un tema tan claro para él, que se vio obligado a lanzar un lamento hacia Anatole France, admirado en su obra posterior: *Significación actual del realismo crítico*: «. . . el período imperialista, produjo un nuevo auge del realismo: el de la rebelión humanista contra el imperialismo . . . [tan bien articulado que] baste con mencionar a Anatole France» (Lukács 1967, 17), lamento decía, por haber realizado un cambio en su visión del mundo, esto es, por haber adoptado los principios del naciente socialismo: «La conversión de Anatole France al socialismo es una interrupción tan triste de una vida

como . . .» (Lukács 2015, 196). Claro, tan triste como la del artista que realizaba sus creaciones dentro de un ambiente determinado y que, luego atraído por la fuerza arrolladora de una nueva clase social, se adscribe a ella creyendo encontrar la verdadera senda, cuando en el fondo está es abandonando el auténtico camino en el que había creado obras de gran contenido. Esta tristeza de la que habla Lukács, referente a Anatole France, está directamente conectada con ese hacer consciencia o no en el proceso creativo. De ahí que considere triste que la conversión del escritor francés al socialismo haya traído consigo la interrupción de una vida, de una vida que, con toda seguridad, iba por mejores senderos cuando no había tomado la decisión de cambiarla. En otro de sus textos tempranos: “*Acerca de aquella cierta nebulosidad*” (1910), encontramos nociones análogas:

Porque una comprensión fecunda en resultados solo puede tener lugar cuando el lector completa internamente la lucha. Solo querría observar, de paso, que el ascetismo que acompaña – aunque inconscientemente – a toda filosofía mística sirve a este propósito: prepara al adepto en el camino que conduce a la filosofía, a la contemplación intelectual, al éxtasis místico, a la intuición bergsoniana. Al servicio de ese propósito están toda la dificultad y “nebulosidad” de toda filosofía, aunque esto no siempre debe hacerse consciente (Lukács 2015, 180).

Ahora echemos un vistazo a la ya naciente y evidente pregunta del dilema estético: ¿Debe permanecer el artista en la oscuridad? ¿Su misión consistiría en ser un simple refigurador de la realidad que tiene en frente de sí? ¿Debe estar dotado, por el contrario, de los elementos teóricos que lo hagan portador de un gran conocimiento histórico de la sociedad? ¿No se corre el grave peligro de entrar en una creación artística, meramente intelectual, conceptual? ¿Una obra pensada, mascullada, rumiada, no termina siendo demasiado intelectual y por lo tanto elevada a un nivel técnico, pictórico y compositivo alejada de lo humano y de lo social? Lukács parece dudar al respecto. Refiriéndose a Kleist afirma: «La radical experiencia de la soledad vivida por Kleist tiene su origen (jamás percibido de manera consciente, desde luego, por él mismo) en la situación del hombre capitalista» (Lukács 1970, 18). Al decir «jamás percibida de manera consciente, desde Luego ...» el “desde luego” deja en el aire un cierto aroma de que así es como debe

ocurrir. En el año de 1908, en el ensayo dedicado a Rudolf Kassner, Lukács demuestra de forma clara y contundente su posición ante la consciencia o no que debe tener un artista en el proceso de creación artística: «Una de las fuerzas principales de Kassner consiste en lo mucho que no ve. Las categorías de la vida cotidiana y de la historiografía trivialmente esquemática no existen, sencillamente, para él» (Lukács 2013, 64). Observemos bien, la fuerza principal que tiene Kassner es lo mucho que no ve, dicho del revés, lo poco que ve. ¿Qué es eso poco que ve Kassner?: las categorías de la vida cotidiana, vitales para construir una verdadera obra de arte en el espectro, no solo de Lukács, sino de gran parte de los estetas. Un poco más adelante en la misma obra nos dice:

En el centro de estos dramas kleistianos no encontramos jamás un determinado conflicto de fuerzas histórico-sociales objetivas entre sí, ni tampoco un conflicto de alguna pasión individual con una de estas mismas fuerzas. Por el contrario, la dialéctica interior de las pasiones puramente subjetivas y eróticas es situada, de manera por completo consciente y radical, en el centro mismo del drama (Lukács 1970, 30).

Aunque las dos afirmaciones ni se excluyen ni se contradicen, entre ambas existe el abismo de la consciencia o inconsciencia en la creación artísticas. Y para terminar de redondear el tema Lukács afirma que Shakespeare era totalmente consciente en la utilización del reflejo en toda su producción artística: «Shakespeare era totalmente consciente de la utilización del reflejo como medio para expresar la esencia del arte» (Lukács 1966, 245). Y ser consciente en la utilización del reflejo es ser totalmente consciente de qué y cómo se construye una obra de arte. En esta misma línea de desarrollo se ubica Jacobo Muñoz, en un estudio llevado a cabo sobre Lukács: *El joven Lukács y la «tragedia de la cultura moderna»* aborda de manera clara y explícita esta problemática. Podremos ver que Muñoz se decanta totalmente por la refiguración totalmente intencional:

. . . para ser tales . . . [los productos culturales], esto es, para ser portadores de un eficaz sentido cultural, tendrían que ser formaciones de naturaleza puramente *intencional*,

portadores exclusivos de las intenciones del productor . . . [desde luego que se está refiriendo al artista] o intenciones realizadas efectivamente por él en el producto . . . [la obra de arte] al hilo del único proceso – no mercantil – . . . [este no mercantil lo aleja definitivamente de nuestra concepción ontológica basada en la distancia que hay que tomar con la mercancía] capaz de dar a éste vigencia social: el verdaderamente creador (Muñoz 2002, 60-61).

Además, de todo lo expuesto anteriormente, Muñoz detecta que la obra no debe estar, bajo ninguna forma, supeditada a los intereses sociales, esto es, debe estar alejada en su proceso de creación, vaya paradójica, de lo mismo que le da origen o que la hace nacer: «el proceso de producción (o de creación) . . . esté libre de toda coacción social . . . que la génesis del producto . . . y sus condiciones de posibilidad . . . no sean otras que las capacidades mismas del creador ni dependan de instancia alguna diferente» (61).

Pero aún pueden pasar otro tipo de fenómenos que pueden traer mayores peligros y consecuencias, se trata de otra posición que adopta el artista ante la realidad, esto es, la pasividad en la espera de la llegada de información que debe ser llevada a imagen. El pensamiento, la idea, el concepto que, una vez captado es llevado a algún tipo de representación por parte del artista y, que a su vez, este proceso se ejecuta con el sujeto en posición de pasividad ante la misma realidad, es proclamado por Lukács en la *Teoría de la novela* (1916) como la forma más adecuada para reflejar la realidad, es más, lo eleva al nivel absoluto de la captación de la realidad plena o total: «Sólo la subjetividad meramente receptiva, la que se transforma humildemente en mero órgano receptivo del mundo, consigue la gracia, la participación en la revelación del todo» (Lukács 1999, 72). Esto nos trae nuevamente el debate de la intelectualidad en la construcción artística. Para Lukács la intelectualidad en la creación artística trae emparejado consigo algo similar a lo que ocurre con el arte vanguardista, esto es, si por un lado la vanguardia en el fondo lo que buscaba era el regreso a estados trascendentales ya superados, no solo por la ciencia y el arte, la intelectualidad lo que hace es que empuja la creación artística hacia derroteros cada vez más alejados de lo social, o mejor dicho, hacia lo aristocrático, hacia lo exclusivo, refinado, etc.: «La intelectualidad empuja este género artístico, paradójicamente democrático, cada vez más hacia lo aristocrático. Estas obras se hacen cada vez más exclusivas, más difícilmente comprensibles, redoblando sus exigencias al que las goza» (Lukács 1968, 260). Además de esto Lukács también detecta que las

creaciones artísticas de principios de siglo están impregnadas de abstracción debido a esta misma intromisión de lo intelectual en la producción artística. Esto es igualmente visto en el ensayo “*El instante y las formas*” dedicado a Richard Beer-Hofmann: «Por eso hay hoy o bien solo una forma abstracta, resultado de la reflexión sobre el arte . . .» (Lukács 2013, 192). Esto es, las formas abstractas aparecen en el arte es precisamente por la reflexión excesiva que realizan los artistas sobre la realidad. Con ello lo que consiguen es alejarse de los aspectos sociales. Mayor queja o demanda de Lukács contra el arte vanguardista.

Existe otro punto de vista sumamente importante recogido en *Materiales sobre el realismo*, una obra que abarca un gran espectro, ya que los materiales que la componen fueron recopilados en un largo período de tiempo, quizás desde 1938 hasta 1967. Aquí se da un gran valor a los dos aspectos implicados en este debate, esto es, la consciencia o inconsciencia en la creación artística – tema también abordado en detalle en la primera parte del primer tomo de la *Estética* - Lukács parece llegar nuevamente a un *Tertium datur*, o sea, que ambas esferas deben trabajar al unísono, esto es, la una elabora los materiales con la información suministrada por la otra:

Todo realista considerable trabaja su material vivencial – también con los medios de la abstracción – para llegar a las leyes de la realidad objetiva, a las conexiones profundas, mediadas, no perceptibles sin mediación, de la realidad social. Como esas conexiones no se encuentran directamente en la superficie, como esas leyes se imponen complicadamente, irregularmente, sólo tendencialmente, se presenta al realista serio un trabajo imponente y doble, artístico e ideológico, a saber: primero el descubrimiento intelectual y la configuración artística de esas conexiones; segundo, y sin que se puede separar de lo anterior, el recubrimiento artístico de las conexiones abstraídas y trabajadas, la superación de la abstracción (Lukács 1977, 21).

Un debate actual que gira en torno a esta misma problemática nos puede ayudar a entender un poco mejor en centro del mismo. Recordar que estamos abordando el muy difícil tema de la introducción consciente o no de elementos en las obras artísticas. Al hacerlo tenemos que ser conscientes de que el artista puede estar, o bien manipulando el proceso de creación artística o bien dejándose llevar por las energías y corrientes sociales

que son, al fin y al cabo, las que nos arrastran a todos. Pero dejémosnos ilustrar por Adorno. Éste, refiriéndose a la *Filosofía de la Nueva Música*, nos dice:

Entre los reproches que obstinadamente repiten, el más difundido es el de intelectualismo: la nueva música surge en la cabeza, no en el corazón o en el oído; en absoluto se la imagina sensiblemente, sino que se la calcula sobre el papel. Lo mezquino de estas frases es evidente. Se argumenta como si el idioma tonal de los últimos trescientos cincuenta años fuera naturaleza y como si atentase contra ésta quien va más allá de lo desgastado por el roce, cuando el mismo estar desgastado por el roce atestigua precisamente una presión social. La segunda naturaleza del sistema tonal es una apariencia históricamente surgida. Debe la dignidad del sistema cerrado y exclusivo a la sociedad del intercambio, cuyo propio dinamismo tiende a la totalidad y con cuya fungibilidad concuerda del modo más profundo la de todos los elementos tonales. Pero los nuevos medios de la música son producto del movimiento inmanente de la antigua, de la cual se distingue al mismo tiempo por un salto cualitativo. Así, que las piezas significativas de la nueva música serían más cerebrales, que se imaginarían menos sensiblemente que las tradicionales, es una mera proyección de la falta de comprensión (Adorno 2003, 19-20).

En esta misma línea de Adorno se expresa Lukács. Éste llega a similares conclusiones al referirse al papel que desempeña la desantropomorfización del reflejo científico:

La desantropomorfización que lleva a cabo la ciencia es un instrumento de dominio del mundo por el hombre; es un paso a consciencia, un levantamiento a método, de aquel comportamiento que, como hemos mostrado, empieza con el trabajo, separa al hombre del animal y la ayuda a hacerse hombre (Lukács 1966, 167).

Además, de aquí surge una seria cuestión. Surge el inconveniente, visto por el propio Lukács: «. . . [Lukács] fue igual de severo con escritores comunistas como Ehrenburg y Brecht que con James Joyce» (Parkinson 1973, 34), de que las obras surgidas del realismo socialista eran más pobres que las que eran producidas en lo éste llamaba: el

vanguardismo, «queda manifiesto el aspecto normativo de la crítica de Lukács, al no explicar satisfactoriamente por qué la vanguardia, por ejemplo, parece haber dado obras mejores, que el realismo socialista de los países del Este europeo» (Domínguez 2010, 83). Pero aún dentro de ese aspecto normativo de la crítica lukácsiana denunciada por Caparrós, aquel era totalmente consciente de esa situación:

Esta debilidad artística de una parte – desgraciadamente considerable – de la literatura socialista tiene que subrayarse sin reservas, ya por el hecho de que esa literatura tendría la misión histórica de salvar la imagen auténtica y real, artística y realista, del hombre contemporáneo, frente a la aniquilación alegórica del hombre en las corrientes dominantes de la literatura burguesa y la misión de hacer de aquella imagen un elemento de la autoconsciencia de la humanidad (Lukács 1967, IV 531).

Pero aun dentro de este turbio escenario parece que el arte socialista dejaba muchas cosas que desear, cuando no una incapacidad manifiesta para poder reproducir fielmente la realidad. «De los sentimientos socialistas no ha surgido aún arte. Y es natural que así suceda, dice Lukács, porque no puede haber ningún tipo de arte cuyos temas y motivos estén inspirados en estos sentimientos» (López 1975, 424)⁴⁷. Lukács siempre criticó duramente al vanguardismo, no solo por ser el depositario de los intereses ocultos de la burguesía, sino también, y peor aún, por ser los que quieren que el arte se vuelva a subordinar a intereses distintos de los sociales: «el más reciente arte de vanguardia ha nacido esencialmente a propósito de necesidades religiosas» (Lukács 1967 IV, 457). Con esto queda mucho más claro el porqué del rechazo de Lukács a la vanguardia. Ambas formas de reproducción artística, el realismo socialista y la vanguardia, distaban mucho de poder representar la verdadera problemática social, por este motivo se veían impelidas a explorar terrenos que las llevarían inevitablemente por el camino de la confusión. Es bueno recordar que el ataque al vanguardismo distanció a Lukács radicalmente de muchos de los pensadores de la época, como Bloch, por poner un ejemplo.

Si la burguesía había llegado a su momento final, con ella tenía que desaparecer igualmente el arte no solo producido por ella, sino que además era el que más fielmente

⁴⁷ López, José. Lukács y el drama moderno. *Teorema*: Revista Internacional de filosofía. Vol. 5, N.º. 3-4, págs. 407-426. 1975.

la reflejaba. Lukács descubre de manera dolorosa que el arte decadente-vanguardista-burgués produce obras más espléndidas que las que produce la nueva clase social. Es Trotski el que realiza el aporte más radical en este sentido, el que desvela, de manera agria y hasta descarada, lo que Lukács apenas se atreve a decir:

El arte es fundamentalmente una función de los nervios y exige una total sinceridad. El propio arte cortesano de la monarquía absoluta se basaba en la idealización y no en la falsificación. Por otra parte, el arte oficial de la Unión Soviética – y allí no existe otro arte – comparte el destino de la justicia totalitaria, es decir, la mentira y el fraude. El objetivo de la justicia, como el del arte, es la exaltación del “jefe”, la fabricación artificial de un mito heroico. ¡La historia humana no había presenciado aún nada semejante por la envergadura y la impudicia! (Trotski 1971, 203).

Pero Trotski aún no ha terminado, con él se aclaran los pormenores en lo referente a la falta de un arte auténtico surgido de la nueva clase social. Si Lukács no encuentra justificación a: «la debilidad artística . . . de la literatura socialista» (Lukács 1967, IV 531). Trotski se lanza sin piedad sobre los hechos reales:

El estilo de la actual pintura soviética se llama oficialmente “realismo socialista”. El propio nombre le debe haber sido dado por un director cualquiera de una sección artística cualquiera. El realismo consiste en remedar los clichés provincianos del tercer cuarto del siglo pasado; el carácter “socialista” se expresa visiblemente en la reproducción, mediante fotografías falseadas, de acontecimientos que nunca se produjeron (Trotski 1971, 206).

De todas formas, hay algunas cosas que Lukács sí comparte con Trotski:

Lukács discutía la idea de que el arte revolucionario es radicalmente único o “diferente”, y estaba de acuerdo con Trotsky en que la vida durante una revolución es una “vida de campaña” que tiene poco atractivo para las delicadas Musas. En palabras del propio Lukács: “La gran transformación revolucionaria que experimentamos tiene menos impacto

sobre la imaginación creativa, sobre la forma y contenido de la poesía, de lo que generalmente se supone. Esto explica la “decepción” en la revolución rusa de aquellos intelectuales que esperaban que ésta iba a resolver inmediatamente sus propios problemas personales (Kadarkay 1994, 475)⁴⁸.

Y efectivamente así fue. La producción artística surgida de la revolución poco tiene de atractivo para un espíritu creativo. Además de esto, también hay que tener en cuenta la poderosa hipótesis que habla sobre los grandes momentos artísticos y culturales de una sociedad, los cuales supuestamente se deben dar es justo en el momento de la caída de la cultura en cuestión. Este es uno de los mayores obstáculos que tiene la pretensión de hacer creer que el proletariado va a producir grandes monumentos artísticos:

Sin un grandioso ascenso cultural del proletariado, es imposible hablar de una cultura y de una literatura proletaria, pues, en fin de cuentas, la cultura es creada por las masas y no por los individuos. Si el capitalismo abriera estas posibilidades al proletariado, ya no sería el capitalismo, y no habría por qué derrotarlo (Trotsky 1971, 172).

Sin perder tampoco de vista el otro aporte de Lukács expuesto en el ensayo “*A propósito de la filosofía romántica de la vida: Novalis*” (1907), en el cual deja meridianamente claro el papel que debe jugar el arte en la creación de una nueva sociedad o cultura: «Las épocas de intensa nostalgia de cultura no pueden hallar su centro más que en el arte; este deseo será tanto más enérgico cuanto menos cultura se dé y cuanto más intensa sea el ansia de ella» (Lukács 2013, 103).

⁴⁸ Lukács, “L’art pour l’art und proletarische Dichtung”, Die Tat 18 (junio de 1926), pp. 222.

Tercer problema

A partir de cuándo la estética pasa a ser la nueva concepción ontológica

El estado de ánimo (*Stimmung*) es el punto central de la cultura estética (Lukács 2015, 187).

El ensayista puede contraponer tranquila y orgullosamente su creación fragmentaria a las pequeñas perfecciones de la exactitud científica y de la fresca impresionista; pero su más pura consecución, su creación más fuerte resulta sin fuerza alguna cuando llega la estética grande (Lukács 2013, 60).

Con estas palabras da comienzo el peregrinar estético de Lukács, en 1910, en su temprana e importante obra *La cultura estética*:

Si existe una cultura actual, esa puede ser tan solo una cultura estética. Si alguien quisiera plantear seriamente la pregunta: ¿existe un centro en torno al cual se reúnen los esfuerzos – que se ignoran e impugnan mutuamente – de innumerables hombres contemporáneos?; podría plantear la pregunta solo aquí (Lukács 2015, 185).

Pero aun siendo testigos de que Lukács al parecer tiene las cosas claras, tampoco debemos extrañarnos en encontrar la utilización de otros términos o categorías, como puede ser el caso del lema *Stimmung*, el cual seguía en sus años de juventud cuando hacía alusión a lo que es la estética - valga recordar en este sentido que él era plenamente seguidor de la escuela de las ciencias del espíritu, de ahí su constante mención de lo vivencial, de lo anímico -. Por su parte en un texto no muy lejano en el tiempo anhela la llegada de la gran estética ante los pequeños resultados a los que llegan los científicos o, lo que él llama: la fresca del impresionismo. La confrontación o colaboración entre la estética o el arte y la ciencia será uno de los temas centrales de su monumental *Estética*. Gran parte del desarrollo de la estética girará en torno a este debate. Lukács sabe que estas

dos actividades humanas son las que más pueden aproximar al hombre a la realidad. Desde luego que él siempre será partidario de que el arte, y con él la estética, tienen una mayor proximidad humana con la realidad. Los resultados de la ciencia serán vistos – en contraposición con los de la estética - por lo regular, desde la óptica de la objetividad más radical, motivo por el que la ciencia parece petrificarse con sus resultados. Marco Macció lo expresa de esta manera en: “*Las posiciones teóricas y políticas del último Lukács*”.

Para la ontología, la relación entre las diferentes formas del ser y los diversos procesos parciales es, exactamente, el hecho primario; las ciencias, por el contrario, separan un sector del ser del resto y, perdiendo las relaciones de sector con el todo, deforman a priori el mismo sector cuyo conocimiento quieren desarrollar (Macció et al 1978, 48).

En *El alma y las formas* (1910) Lukács exploró también esta singular relación y, ya entonces, le daba la supremacía al arte. De ahí que no nos debe extrañar que esta temprana tendencia sea una de las que más ha prevalecido en el pensamiento de Lukács.

El efecto de estas obras, como el de las obras científicas, se basa exclusivamente en el contenido, en el interés esencialmente científico que pueden despertar las observaciones reunidas en ellas. Estos escritos pierden su sentido cuando sus observaciones quedan anticuadas, e incluso cuando son universalmente conocidas y no ejercen ya el atractivo de la novedad. Tal vez sea la siguiente la diferencia decisiva entre la obra de arte y la obra científica: la una es finita, la otra infinita; la una es cerrada, la otra es abierta; la una es fin, la otra es medio. La una es incomparable, algo primero y último, la otra deviene superflua a cada aportación mejor. Dicho brevemente: la una tiene una forma, la otra no (Lukács 2013, 138).

Estas consideraciones no nos deben llevar por el terreno de tratar de ver los giros dados por Lukács a través de su extensa vida intelectual, ni tampoco de confrontar lo dicho cuando era joven con lo dicho cuando era un hombre mayor. Por todos es sabido que Lukács se desdijo de muchas de sus primeras creaciones literarias, la mayoría de las cuales las tuvo que realizar empujado por la misma presión a la que lo tenía sometido la historia. Él mismo, hablando de su insipiente utopismo, lo deja expuesto en la *Teoría de*

la novela (1914-1915): «Es de toda razón reírse de ese utopismo primitivo; pero él expresa a pesar de todo una corriente espiritual que, efectivamente, existía en la época» (Lukács 1999, 42). Pero sí es digno de consideración hacer un acercamiento a los primeros intentos en tratar de darle forma a su concepción sobre la estética. “*Stimmung*”, utiliza un término alemán que hace referencia directa a los estados de ánimo o al humor en el que se encuentra un individuo. «Todo es estado de ánimo» (Lukács 2015, 188) llega a firmar con rotundidad. Estos estados de ánimo serían los intermediarios entre la obra, el creador y el receptor. Los estados de ánimo son identificados con la forma artística: «la forma es una actividad anímica y no se enfrenta a las vivencias dadas como algo que produce y modifica su ser-expresado, sino que también en la vivencia ejerce un papel activo» (Lukács 2015, 97).

Por otro lado, él insiste en que si le otorgamos a la estética el poder supremo como centro del que emanan las esferas de los valores debe hacerse siempre girando en torno a las otras esferas diferenciadoras y generadoras de valores: me estoy refiriendo a la esfera ética kantiana «la práctica moral en Kant se transforma en Ontología» (Lukács 2017, 45) y a la lógico-teórica de sus discípulos Rickert y Lask, y, desde luego Hegel, quien «debe mantener la contradicción como categoría tanto ontológica como lógico-gnoseológica» (46). En la importancia que comienza a ejercer la estética la balanza se inclina enormemente hacia el lado hegeliano. Podríamos afirmar que, en su estancia en Heidelberg (1910-1912), Hegel comenzó a ocupar un lugar central en las especulaciones estéticas lukácsianas. Valga recordar que la escuela neokantiana de Simmel, Lask, Rickert, Bloch y Weber eran las que más fuertemente influían en Lukács, sin despreciar la enorme influencia de Kierkegaard y Nietzsche.

Si queremos permanecer en el nivel de la teoría de valor y procuramos considerar la estética con un campo específico de valores, así que esto solo puede significar una cosa: que, en lo estético, valor y realización del valor coinciden; que aquí no nos enfrentamos con actos (como en la ética) ni con configuraciones de sentido “ideales” (como en la lógica) a los que se encuentra “adherido” un valor (no valor) trascendental absoluto, y que, conforme a eso, se encuentran, en cuanto realizaciones del valor, saturadas o desprovistas de valor, sino que, se convirtió en cada caso individual en el objeto de la estética, con el

valor trascendente y absoluto, rector, de la estética misma (Lukács 2015, 225. Trad. D. C.)⁴⁹.

Por el momento podemos afirmar que no se ve por ninguna parte la distancia objetiva y subjetiva que hay que marcar con el objeto, con el objeto de la historia, esto es, con la mercancía, distancia que tendría la misión de convertirse en la fuente de los valores tanto éticos como estéticos. Después de que el individuo haya sido capaz de marcar estas dos formas de distancia con el objeto es cuando podemos hablar de un sujeto estético y, por lo tanto, de una nueva concepción ontológica de la realidad. (J. M). Pero ese sujeto estético tiene además la obligación de ser un sujeto social realmente constituido, esto es, ser un sujeto tanto entero como enteramente constituido, para utilizar categorías lukácsianas. Esto debería alejarnos de los planteamientos antropocéntricos, que ponen al hombre, por el mero hecho de serlo, en el centro de sus consideraciones, como es el caso de la sentencia de Protágoras: “El hombre es la medida de todas las cosas”, o la reducción ontológica estética a la que lo rebaja Nietzsche:

Nada es bello, sólo el ser humano es bello: sobre esta ingenuidad descansa toda estética, ella es su *primera* verdad. Añadamos enseguida su segunda verdad: nada es feo, excepto el ser humano que *degenera*, con esto queda delimitado el reino del juicio estético (Lukács 1994, 44).

En la *Heidelberger Ästhetik* Lukács ya había intentado dar algunos pasos en la dirección de dotar a la estética de esa capacidad diferenciadora del valor, más que todo,

⁴⁹ «Wenn wir auf dem Niveau der Werttheorie bleiben und die Ästhetik als eigenes Wertgebiet betrachten wollen, so kann dies nur eins bedeuten: daß im Ästhetischen Wert und Wertrealisation zusammenfallen; daß wir hier nicht mit akten (wie in der Ethik) noch mit “idealen” Sinngebilden (wie in der Logik) zu tun haben, denen ein ihnen transcendent, absoluter Wert (oder Unwert) “anhaftet” und die als Wertrealisationen dementsprechend wervoll oder wertwidrig sind, sondern in jedem einzelnen Gegenstand, der Gegenstand der Ästhetik geworden ist, mit dem transcendenten und absoluten, leiteten Wert der Ästhetik selbst» (Lukács 1975, Band 17, 113).

referente a la distancia que tendría que marcar con las demás esferas de la realidad, esto es, comparándola con las otras dos disciplinas humanas encargadas de realizar dichas funciones. Pero también se ve que aún no ha llegado a la concepción dialéctica de la realidad, claro, estamos hablando del Lukács de 1917, un año más que el que escribió *La Teoría de la novela* (1914-1915).

Pareciera, incluso, como si la severa rigurosidad de lo ético y lo lógico hubiera de mostrarse atenuada en la estética; como si aquí hubiera transiciones inmediatas, y comprensibles solo con dificultad para el análisis conceptual de la estructura sensorial, desde la realidad “natural” hasta el mundo de la norma. Pues, por un lado, falta aquí la distancia infinita que, en los demás casos, separa el valor de su realización; la enorme distancia que no permite que acceda al valor mismo todo aquello de lo que puede apoderarse el sujeto que se encuentra orientado hacia el valor y, que, en esa orientación, se ha vuelto normativo puramente; la enorme distancia que hace que solo se admita que aquello de lo que se ha apoderado el sujeto “participe” del valor, que solo se encuentre “afligido” con su bendición trascendentemente. El valor y la realización del valor caen, más bien, después de nuestra visión de la estética, de acuerdo con nuestra concepción de la estética, que ve en la obra artística el único portador de valor estético (Lukács 2015, 201-202. Trad. D.C.)⁵⁰.

Esta nueva concepción ontológica de la realidad estará desde ahora indisolublemente unida a la estética, esto es, la esfera estética pasa a ocupar el papel central a la hora de hablar del sujeto real, todo esto estaría desplazando a un segundo

⁵⁰ Es scheint sogar als ob die rigoristische Strenge des Ethischen und des Logischen in der Ästhetik gemildert erscheinen würde: als ob es hier unmittelbare und für die begriffliche Analyse der Sinnesstruktur kaum faßbare Übergänge von der “natürlichen” Wirklichkeit in die Welt der Norm gäbe. Denn einerseits fehlt hier der unendliche Abstand, der Wert und Wertrealisation überall sonst voneinander trennt, der machtvolle Abstand, de alles, dessen das auf den Wert gerichtete und in dieser Intention normativ-rein gewordene Subjekt habhaft zu werden vermag, nicht zu dem Wert selbst gelangen und es nur als daran “teilhabend”, nur mit seiner transcendenten Weihe “behaftet” gelten läßt; Wert und Wertrealisation fallen vielmehr, gerade nach unserer Fassung der Ästhetik, die im Kunstwerk den alleinigen Träger des ästhetischen Wertes erblickt (Lukács 1975, Band 17, 91).

plano las otras esferas del conocimiento de la realidad – social desde luego -, me refiero a la lógica y la ética: «El sujeto de la estética, en contraposición con el de la lógica y la ética, debe ser concebido como un sujeto real» (Lukács 2015, 208. Trad. D. C.)⁵¹. Tengamos en cuenta que, quizás, las demás disciplinas históricas encargadas de dotar al ser de una concepción ontológica pasarían a ser precisamente eso, históricas: la cosmogónica de Helánico, Hesíodo y Homero; la naturalista - presocrática -; la eidética – platónica -; el “*En Kai Pan*” el Uno y Todo - plotiniano -; la astronómica -Ptolemaico-Copérnico-tychónica -; la mecánico - astronómica-newtoniana - o la práctico-moral kantiana (Lukács 2017, 46) etc.

Lukács parece darle a la estética la primacía como fuente de donde deben surgir los juicios de valor. La ética pasa a un segundo plano, ya que da la impresión de que la despoja de ese gran poder. Esto podemos verlo en el ensayo “*El espíritu burgués y l’art pour l’art: Theodor Storm*” (1909); en el que nuestro autor se expresa de la siguiente manera sobre el hombre ético: «El hombre ético no es comienzo y final a la vez de todas las cosas; sus estados de ánimo no son el criterio con que medir la importancia de todo acaecer del mundo» (Lukács 2013, 116). El anteriormente nombrado estado de ánimo “*Stimmung*” – que afecta a los dos comportamientos: ético y estético - parece quedar reservado para el sujeto estético.

Aun así, para Lukács, continúa teniendo una cierta relevancia en lo concerniente a la esfera de los valores. Es por este motivo que él sigue dando vueltas en torno a concepto en cuestión. Quizás la salvedad ante esta tentativa de introducir una categoría totalmente interior venga de la mano del lugar de donde procede dicho influjo emotivo. «Los estados de ánimo son estimulados solo por las cosas del mundo exterior» (Lukács 2015, 188). Aquí señala que dicha sensación procede del mundo exterior, despejando de esta manera un poco el horizonte, al fin y al cabo, el sujeto es un receptor de información proveniente del mundo exterior, no un generador de realidad interior. Este punto deja un poco las cosas a favor de Lukács, las cuales comienzan lentamente a tomar forma y a adquirir el aspecto de la dialéctica. Los pasos ahora se dirigen en favor de dotar a sus pensamientos de los elementos necesarios para que sea la realidad exterior la que mayor influencia ejerza a la hora de dar forma a las creaciones artísticas. Esto lo podemos confirmar nuevamente en el ensayo dedicado a Peter Beer-Hofmann: «Y es natural que cuanto

⁵¹ «das Subjekt der Ästhetik, im Gegensatz zur Logik und Ethik, als wirkliches Subjekt gedacht werden muß» (Lukács 1975, Band 17, 97).

menos sea la influencia de las cosas externas, cuanto más puramente anímico sea el desarrollo y la psicología de la forma, tanto menos convincente podrá ser la configuración» (Lukács 2013, 194). Podemos ser testigos del modo en el que Lukács comienza a construir su sistema materialista, o lo que es lo mismo, afirmar que los estados de ánimo “*Stimmung*”, junto con la poca influencia externa, deriva necesariamente en una configuración poco convincente. Desaparece del horizonte la noción anotada en el *Diario 1910-1911*: «Lo exterior siempre está determinado por causas internas» (Lukács 1985, 84), y pasa a ocupar el primer plano la realidad material exterior a nuestra consciencia. «Yo diría que el objeto de la ontología es lo realmente existente» (Lukács 1971, 20). De todas formas, queda tema por tratar, por ejemplo: ¿En qué debe ser convincente la configuración?, y, de ser así, ¿convencer a quién y para qué? ¿La misión del arte se reduce a convencer? Aunque aún es temprano para hablar de ontología plenamente natural, al modo en que lo hace Marx, para el cual, la primacía será siempre para la naturaleza. Por haber ido Lukács en algunos momentos de su desarrollo en sentido contrario fue catalogado de idealista de la praxis.

Al parecer Lukács da giros en torno al mismo tema y lo más paradójico es que adopta posiciones totalmente contrapuestas en lapsos de tiempo relativamente cortos. Si en *La Cultura estética* acudía en busca de ese sospechoso *Stimmung*, en *El alma y las formas*, por su parte, en el ensayo dedicado a Kierkegaard y Regina Olsen, hacía unas valoraciones que no tienen nada que ver entre sí: «entre todos los reinos el más sin suelo en su interioridad, el que más se disipa como aire es el reino de los motivos anímicos, el reino de la psicología» (Lukács 2013, 90). En el momento en el que Lukács dirige su ataque contra la psicología lo que está haciendo en el fondo es separarse de sus antiguos maestros, no solo neokantianos, por éstos últimos ya no sentía gran estimación, tema puesto de manifiesto en la *Teoría de la novela*, obra en la que ya se están marcando distancias con Kant: «La mezquina superficialidad del positivismo neokantiano» (Lukács 1999, 35), sino también, fenomenólogos, más exactamente de la escuela fenomenológica de Edmund Hesserl.

la cultura estética surgió en el instante en que esta actividad espiritual se extendió hacia la totalidad de la vida y la vida entera, por consiguiente, se configuró como sucesión incesante de estados de ánimo siempre cambiantes; cuando cada objeto dejó de existir porque todo se volvió mera posibilidad anímica . . . cuando todo valor se retiró de la vida

porque las cosas obtienen un valor solo como consecuencia de sus posibilidades de provocar estados de ánimo (Lukács 2015, 187-188).

Este debate se estaba generando en un ambiente en el que lo más primordial era hacer claridad sobre el significado que tenía la actividad valorativa del sujeto, esto es, ver en cuáles momentos los juicios de valor se aproximaban más a la realidad objetiva de dicho juicio. Pero no solo es la noción de *Stimmung* la que deja una agrídulce sensación en estos primeros intentos de dotar a la estética de los presupuestos necesarios para que llegue por fin a ser una concepción ontológica, no, los sobresaltos de Lukács continúan en movimiento. En el tercer capítulo de la *Heidelberger Ästhetik* (1917) hace nuevamente referencias al papel que juega la estética en lo concerniente a darle el papel de generadora de juicios estéticos, en este caso la cuestión adquiere otros derroteros: «La pregunta acerca de cómo se inserta el ámbito valorativo estético planteado, así reconocido, en un sistema de los valores o en un sistema metafísico no debería ser plantada en absoluto y mucho menos respondida» (Lukács 2015, 244. Trad. D. C.)⁵². Podemos ver muy bien que el Lukács anterior a *Historia y consciencia de clase* no se atreve ni siquiera a hacerse la pregunta, es más, considera que ni siquiera debe ser formulada.

Lukács entra en escena en un momento candente de este debate. Son dos las figuras más importantes en este tema. Siempre en aras de la claridad recordaré que la investigación gira en torno a las influencias que sufrió Lukács en el transcurso de su formación intelectual. Es así como podemos apreciar que las figuras de Max Weber y Emil Lask fueron los dos filósofos que mayor influencia ejercieron sobre Lukács cuando esté realizó su estancia en la universidad de Heidelberg. Weber formaba parte de la Escuela sociológica Neokantiana de Heidelberg y fue en aquella época cuando emprendió el análisis de la ambigüedad que se presentaba en la desacralización del mundo por parte de la razón ilustrada (Muñoz 2002, 22). Además, fue él quien impulsó a Lukács para que emprendiera la escritura sistemática de una obra de envergadura que le permitiera entrar a formar parte del mundo académico de Alemania.

⁵² «Die frage wie das so erkannte ästhetische Wertgebiet in einem System der Werte oder in einem metaphysischen System steht, soll überhaupt nicht aufgeworfen, geschweige denn beantwortet werden» (Lukács 1975, Band 17 131).

Por aquella época la mayor disputa en el mundo filosófico estaba centrada en buscar darle objetividad a los juicios emanados desde las ciencias del espíritu. «La idea fundamental de Weber es que los juicios de valor sólo intervienen en la *elección* y la *construcción* del objeto» (Goldmann 1971, 29). Ya que los juicios surgidos del mundo científico eran los que más se ajustaban a la realidad objetiva. La cuestión estaba en cómo darle objetividad a un juicio que estaba prejuiciado antes de ser dictado.

En esta dimensión camina, a sus ojos . . . [los de Weber], la cultura racionalizada de Occidente: la dirección, pues, de una racionalidad instrumental y electiva relativa a fines que son, en última instancia, los del sistema . . . [esto mismo ya lo había dicho Marx en *La Ideología alemana*] Fines prefijados, por así decirlo. Predeterminados (Muñoz 2002, 23).

Tengamos presente que la tesis toca de lleno este tema en la parte en la que la estética pasa a ser la nueva concepción ontológica de la realidad y, que dicha concepción, viene de la mano de la capacidad que tengan los individuos a la hora de realizar un juicio. Recordemos la afirmación de Kierkegaard en lo concerniente a que somos o bien individuos éticos o estéticos, de ahí que resulte tan importante este aporte de Weber en lo relacionado con la capacidad de juicio objetivo que encontró en un joven recién aparecido en el ámbito filosófico de aquel momento. Recordemos que Lukács escapa posteriormente del gran poder que había ejercido sobre todos la filosofía neokantiana. Influencia que aparece diseminada por casi toda la obra temprana de Lukács.

Weber ha subrayado siempre que admitía de manera rigurosa el dominio en que los juicios de valor son constitutivos y el dominio en que se les debe eliminar . . . Weber combate con vehemencia a los profesores que mezclan en su enseñanza los juicios de valor. “El verdadero maestro se cuidará de imponer desde lo alto su cátedra una posición cualquiera, ya explícitamente, ya por sugestión, pues ésta es, naturalmente, la forma más desleal de dejar hablar a los hechos”. “Me ofrezco a probar, analizando las obras de nuestros historiadores, que la comprensión plena de los hechos termina donde el hombre de ciencia llega con su propio juicio de valor”. Hay que añadir que el último nombre mencionado en este ensayo, como respondiendo a su ideal de sabio objetivo, nos parece hoy un símbolo.

Es el de un joven esteta, entonces apenas conocido, Georg von Lukács (Goldmann 1971, 29-30).

Así como Weber ve en ese aún joven Lukács a «su ideal de sabio objetivo» (Goldmann 1971, 29-30), Lask por su parte lo empuja a los coqueteos que tendrá Lukács con la fenomenología husserliana, porque si, así es, la sed de comprender la realidad en su totalidad nos arrastra inevitablemente a entrar en contacto con todo tipo de posiciones, en este caso, filosóficas. «Los estudios de Lask sobre ética, estética y filosofía de la religión . . . lo habían acercado considerablemente a la escuela fenomenológica de Edmundo Husserl» (Lichtheim 1973, 38). Es en este ambiente de juicios múltiples y ambivalentes en el que surge uno de los problemas más apremiantes en el campo de la estética, se trata de encontrar el momento en el que la concepción sobre la realidad se convirtió en estética. Tengamos además muy presente que en este debate entran en juego varios escenarios, el primero sería el que está dibujado por el científico, por la objetividad científica, comportamiento que estaba afectando a todo el ámbito de la cultura. Este tema ha sido desarrollado en su debido momento, fue a causa de él que renació la filosofía neokantiana. El otro escenario, o la otra figura que interviene en el debate, es la figura del esteta, es la contrapartida subjetiva a la fuerza arrolladora del ímpetu objetivista científico. Para Lukács ambas figuras son las producidas por el fin de ciclo en el que a él le tocó vivir y solo con la unión o colaboración se podría llegar a la solución satisfactoria. «Ciertamente, la época actual ha producido solo dos tipos puros: el especialista y el esteta. Dos tipos puros, y ambos se excluyen uno a otro con firme decisión, aunque ambos se necesiten recíprocamente como complemento» (Lukács 2015, 186).

Para ver esta problemática, lo mejor sería hacer un recorrido en busca en las diferentes formas que ha adquirido la ontología a lo largo de la historia. No pretendo hacer un recorrido detallado por todos los campos que tuvo que atravesar la estética para llegar a convertirse al final en la nueva concepción sobre la realidad, o sea, en una ontología, pero sí al menos hacer claridad sobre los episodios más destacados de dicha evolución.

Siguiendo la exposición marxiana del “fetichismo de la mercancía” en el volumen primero de *El Capital*, Lukács había dicho que el pensamiento económico burgués, al considerar las mercancías, no había sabido ver que se trata de una relación social entre seres

humanos, y suponía en vez de eso que trataba con una relación entre cosas (Parkinson 1973, 25).

El pensamiento burgués se había enredado y con él toda su producción cultural: literaria, pictórica, filosófica etc. «Al convertirse en problemático ese fundamento, se hace también problemático el dominio de la clase en cuestión sobre la cultura. La problematicidad afecta entonces a todas las manifestaciones culturales de esa sociedad» (López 1975, 419)⁵³. Les pasó lo mismo que al *Phantom* de F. W. Murnau, en donde un artista: Lorenz Lubota, es aplastado por toda la apisonadora de una sociedad alienada. Para terminar, siendo absorbido, asimilado y de esta manera ser aceptado por todos los demás. (Fílmico F.W. Murnau). En la obra *Dios ha muerto. Un estudio sobre Hegel* de R. Garaudy, éste hace hablar a Hegel en relación con esta misma problemática:

Hegel escribe que el hombre “tiene que vivir en dos mundos que se contradicen, de tal modo que también la conciencia se debate en esta contradicción; arrojada de un lado a otro, es incapaz de satisfacerse aquí y allá. En efecto, por una parte, vemos al hombre aprisionado en la actualidad ordinaria y a lo temporal terrestre, abrumado por la necesidad y la miseria, amenazado por la naturaleza, comprometido con la materia, en los objetivos sencillos y el goce, dominado por sus instintos y sus pasiones (ctd en 1973, 13).

Como se puede ver muy bien, Hegel se estaba adelantando a muchos sistemas filosóficos posteriores que bebieron de todas estas nociones. Pero en el caso particular que nos ocupa, ver lo insatisfactorio del principio que nos indica que la nueva ontología nació del espíritu filosófico burgués, se deja entrever con mucha claridad la dificultad con la que se encuentra dicho nacimiento surgido de una tal situación social. Lukács detecta esto por ejemplo en Kleist: «Kleist va dando a su hermosa fortaleza y a su innata capacidad de sacrificio todo un fundamento romántico-patológico muy alejado de lo humano normal en el orden del espíritu, de tal modo que acaba siendo desfigurada y enturbiada» (Lukács 1970, 36).

⁵³ López, José. “Lukács y el drama moderno”. *Teorema: Revista Internacional de filosofía*. Vol. 5, N.º. 3-4, págs. 407-426. 1975.

De aquí puede desprenderse, también, la imposibilidad de entender la ontología como estética a partir de los presupuestos burgueses, ante la imposibilidad de mantener la distancia, tanto ética como estética, con la mercancía. (J. M). Ésta, al ser mal entendida: - vista como relación entre cosas y no como relación social entre seres humanos -, terminaría necesariamente cosificando toda la esfera humana, de ahí que resulte difícil de creer, por no decir imposible, que sea la producción cultural burguesa la que suministre los presupuestos necesarios para poder entender la nueva relación de los hombres con el fruto de sus propias manos. Lo que tendría que llevar a la larga a una nueva concepción ontológica de la sociedad. Este debate quedará bien ilustrado si atendemos a la siguiente cuestión planteada por Martínez: «La Ontología que fue Eidética con Platón, Ética con Espinosa, Lógica con Hegel, se presenta como Estética desde Nietzsche y Heidegger consolidándose de esta manera en nuestros días» (Martínez 2008, 177). En la absorción que ejerce lo eidético sobre lo estético las cosas están bastante claras, Lukács realiza las mismas valoraciones que hace Martínez. Para ello veamos lo que dice aquel en la *Teoría de la novela*: «No hay, propiamente hablando, una estética griega, porque la metafísica . . . [ha] absorbido anticipadamente todo lo estético» (Lukács 1999, 54).

De todas maneras, es más que necesario desarrollar este tema con más detalle, así lograremos claridad sobre este proceso ontológico, ya que no solo se le pueden agregar otros niveles, sino también, porque se puede revisar el nacimiento de la estética. Teniendo además en cuenta que Lukács ya había visto también una categorización en dicho proceso formativo ontológico. Así lo deja consignado en un temprano texto publicado en Budapest, *Cultura estética*:

Si existe una cultura actual, esa puede ser tan solo una cultura estética. Si alguien quisiera plantear seriamente la pregunta: ¿existe un centro en torno al cual se reúnen los esfuerzos – que se ignoran e impugnan mutuamente – de innumerables hombres contemporáneos?; podría plantear la pregunta solo aquí. Si se quiere criticar lo actual, debe criticarse al esteta, como habrían debido ser criticados el sofista en la Atenas de Sócrates, el papa y el caballero saqueador en el florecimiento de la Edad Media, el trovador y el místico a fines de la Edad Media, y el pequeño tirano y el filósofo combativo en el siglo XVIII (Lukács 2015, 185).

Puede apreciarse con todo lujo de detalle que, lo mismo que Martínez vislumbró, Lukács ya lo había también dicho de otra manera y con ejemplos diferentes, pero al fin y al cabo refiriéndose al mismo tema. Estas categorizaciones son válidas siempre que no se absoluticen a la manera hegeliana, el cual las establecía de una vez para siempre:

Cuando Hegel, por ejemplo, correlaciona el arte con la intuición, la religión con la representación y la filosofía con el concepto, y las concibe como regidas por esas formas de la consciencia, formula así una precisa jerarquía “eterna” e indestructible que como sabe todo conocedor de Hegel, determina también según él incluso el destino histórico del arte (Lukács 1967, Tomo I, 20).

Aunque el año de 1910 Lukács también se dejaba llevar por el espíritu que luego resalta de manera negativa en los demás, como Hegel, por ejemplo, «El concepto fundamental de la historia de la literatura es el estilo; así como el concepto fundamental de la estética es la forma y el de la sociología de la literatura lo es el efecto» (Lukács 2015, 104). Ahora veamos detenidamente los pormenores del nacimiento de la concepción ontológica de la realidad en forma de estética de la mano tanto de Nietzsche como de Heidegger.

Asunto Nietzsche

Para que haya arte, para que haya algún hacer y contemplar estéticos, resulta indispensable una condición previa: la *embriaguez* (Nietzsche 1994, 45).

¿Será posible que la estética haya nacido con Nietzsche, quizás uno de los mayores representantes en la cumbre del pensamiento burgués? La imposibilidad de que sean los análisis y los aportes de Nietzsche, los que han creado una nueva ontología como estética, se pueden agrupar en dos grandes aspectos. No es solo esa invitación a la embriaguez orgiástica de los sentidos lo que más inquietud provoca, sino también la pobreza de sus

conocimientos económicos, ya que como se dijo antes, confundían la esfera del valor, por lo que no estaba en condiciones de crear la ontología como la nueva estética. Pero además de esto existe otro gran problema: por no haber sabido definir con claridad la esfera real del valor se puso a navegar por el confuso mundo de la naturaleza. Claro ¿cómo podría Nietzsche hacer un gran aporte a la teoría del valor si desconocía el proceso material de la producción no solo del hombre sino de su propio trabajo? Ese desconocimiento lo llevó inevitablemente por el camino de la naturaleza. Aun desconociendo dicho proceso, Nietzsche tuvo una buena agudeza filosófica, la cual le llevó a describir la realidad social que veía, pero no a determinar cuál era el origen de la misma. Además, en caso de aceptar que Nietzsche sea el fundador de la estética como la nueva ontología, ¿no estaríamos hablando quizás de que esa estética sería el estadio preliminar de la estética fascista?

No se trata de que Nietzsche haya entendido jamás una palabra de las específicas determinaciones económicas del capitalismo: ni siquiera se ha interesado superficialmente por ellas. Pero sí que ve, naturalmente, los síntomas más manifiestos de la economía capitalista, como la introducción de la máquina, la creciente división del trabajo, la expansión de las grandes ciudades, el hundimiento de la pequeña producción etc.; y entonces, sin descubrir ninguna de las mediaciones económicas y de clase, enlaza de todos modos abruptamente, directamente, esos fenómenos económicos con los síntomas de decadencia cultural que observa (Lukács 1966, 351-352).

Si antes hacíamos alusión a la pobreza de sus análisis económicos, ampliarlos sería tarea sencilla, ahora veamos las pruebas y las consecuencias de adjudicarle la responsabilidad de los hechos al mundo natural. En este caso se hará una analogía con el método que utiliza Lukács para explicar los mismos fenómenos. No olvidemos que estamos hablando de las consecuencias que tiene desconocer el mundo material producido por el hombre, por su propia fuerza, y endosárselo a esferas diferentes de la humana, que es exactamente lo que hace Nietzsche.

El alma del ateniense ... continuaba teniendo en sí algo de aquel elemento de que nació la tragedia. Ese elemento es el impulso primaveral, que explota con una fuerza extraordinaria, un irritarse y enfurecerse, teniendo sentimientos mezclados, que conocen,

al aproximarse la primavera, todos los pueblos ingenuos y la naturaleza entera (Nietzsche 1977, 201).

Nietzsche hace todo lo posible por demostrar que la grandeza del arte griego surgió de la fuerza que tenía para los griegos «el impulso primaveral» (Nietzsche 1977, 201). Es más, es por la falta de dicho impulso que el arte moderno ha dejado de ser buen arte, para entrar en lo que él llama «la desgracia del arte» (Nietzsche 1977, 201). El autor de *El Anticristo* y de *Así habló Zaratustra* continúa su diatriba a favor de la naturaleza en su primera y polémica obra: *El nacimiento de la tragedia*. Todos conocemos las consecuencias que tuvo esta obra, no solo en la vida intelectual y académica de Nietzsche, sino también en el ámbito investigador y universitario europeo del momento en el que fue publicada. «Nosotros retendremos únicamente que el drama antiguo floreció a partir de una epidemia popular de ese tipo ... [el impulso primaveral], y que la desgracia de las artes modernas es no haber brotado de semejante fuente misteriosa» (Nietzsche 1977, 201). Las consecuencias de plegarse a la fuerza primaveral son variadas:

En esas condiciones, todos los actos de la vida están determinados por el sol, la lluvia, el viento, el crecimiento de la lluvia. En este orden de cosas no hay lugar para la razón o la voluntad personal y, por consiguiente, tampoco para la responsabilidad personal (Trotsky 1971, 23).

Aquí se puede apreciar con claridad cuál es el método nietzscheano. Para no ser del todo injustos con Nietzsche tendríamos que valorar también que Lukács anduvo en algunos momentos de su juventud por los senderos escabrosos de la naturaleza. Tengamos en cuenta que lo abrupto, salvaje e impenetrable de lo natural siempre ha fascinado a los más grandes pensadores. De ahí que resulte sano para el debate mencionar algunas palabras de Lukács al respecto:

Y, sin embargo - cierto que solo hoy – lo humano y la forma son los problemas centrales de todo arte. Es verdad que un arte solo puede nacer si está permitido preguntarse por los fundamentos de cosas que existen desde hace milenios, que en las tormentas de los milenios

han crecido tal vez ya hasta constituirse como extrañas al origen; el arte de escribir solo puede tener un sentido porque nos puede dar esos grandes instantes. Solo por eso es el arte para nosotros un valor vital, exactamente igual que el bosque, los montes, los hombres y nuestra propia alma, solo que más complicado, profundo, próximo y al mismo tiempo más alejado que todas esas cosas, enfrentado a nuestra vida con más fría objetividad y, sin embargo, insertándose firmemente en su eterna melodía (Lukács 2013, 190).

«Solo por eso es el arte para nosotros un valor vital, exactamente igual que el bosque, los montes. . .» con estas palabras se puede notar que en algunos momentos Lukács también creyó que la naturaleza era una fuerza igual de determinante que el propio arte. Pero aún dentro de este ambiente de múltiples y similares puntos de vista podemos también ver la postura lukácsiana desde otro ángulo. Mientras el primero achaca la culpa de lo que él llama, la desgracia de las artes modernas, a la pérdida de ese contacto mágico con la naturaleza, Lukács le echa la culpa a dicha decadencia, presente desde la revolución democrática del 1848, al alejamiento de los verdaderos intereses sociales. Kadarkay tiene una extensa nota en la que habla de esta problemática:

En el *Drama moderno* Lukács elogiaba a Nietzsche como un agudo analista de la “decadencia” ejemplificada por Wagner. En sus escritos de Moscú, Lukács atravesó a Nietzsche con dardos y le hizo responsable del malestar de la cultura moderna de la época. Por muy brillante que sea el barrido hegeliano de Lukács a través del panorama intelectual “posterior a 1848” para localizar la “culpa” del fascismo, no constituye una teoría del arte. Puesto a juzgar, Lukács a menudo juzga mal. Por ejemplo, a los ideales burgueses previos a 1848 los caracteriza de “progresistas” y de vinculados a un proyecto; pero al burgués posterior a las revoluciones de 1848 lo caracteriza de “reaccionario”. En su análisis, el burgués posterior a 1848, apartado del deber del hombre y del significado de la vida, blasfemaba contra el progreso y se dedicaba a verlas venir. La frase de Lukács “obras posteriores a 1848” era hipercrítica respecto a los literatos que modificaron y transformaron las condiciones “subjetivas” que conducían al “gran realismo”. Era especialmente crítico respecto al “desarrollo posterior a 1848 de la clase media alemana”. Según se afirma, ello incluso evitó que Thomas Mann creara, en *Doktor Faustus*, lo que Lukács llamaba un “espíritu ciudadano” que podía haber servido de freno al fascismo (1994, 551-552).

De cualquier manera, para Lukács: «. . . la filosofía alemana no ha podido ya reponerse a partir de 1848» (Lukács 1970, 9). Aquí hay varias cosas que merecen ser vistas con mayor detenimiento, en primer lugar, tenemos el papel que jugó la estética de Nietzsche, la cual debido a su ignorancia de los verdaderos procesos sociales termina decantándose por la naturaleza, este método tenía que terminar por necesidad con una jerarquización natural de todas las esferas de la realidad; ya conocemos lo suficiente las consecuencias de aplicarle la jerarquización natural al mundo social, de ahí es fácil sacar la conclusión de que la pobreza del arte que creyó ver Nietzsche en el arte moderno sea debido al abandono del modelo griego. Para Nietzsche - a diferencia de los románticos, en especial de Hölderlin y los hermanos Schlegel, para los que ya no era posible volver a los griegos debido al gran salto temporal - la pobreza artística era justamente por haber abandonado el espíritu natural griego, ese dejarse llevar por el sopor y la embriaguez de la naturaleza, esa magia oculta que hasta el propio Kant creyó en algún momento ver, no olvidemos que en la ópera de la época los animales no solo hablan y se entienden con los hombres – en la ópera *Sigfrido* de Wagner, Sigfrido se entiende con los pájaros - sino que en ocasiones intervienen directamente en los asuntos humanos.

Otra cosa muy diferente ocurre cuando la supuesta pobreza es rastreada dentro de los problemas sociales que los origina, y no podría ser de otra manera, es prácticamente imposible que escape del centro centrífugo social cualquier partícula rebelde. Pensemos en el conjunto social como si fuera un inmenso agujero negro, pues eso, no escapa ni un solo átomo.

Toda actividad del hombre y cada una de sus recepciones de fenómenos tiene lugar en un contexto social y está por tanto objetivamente vinculada con el destino de la especie, con la evolución de la humanidad, sea esa vinculación directa o indirectamente, próxima o mediada (Lukács 1967, IV Tomo, 474).

Ahora bien, lo más destacado del análisis lukácsiano, aparte de que utilizando el método marxista, es cómo llega verdaderamente a la solución que el pobre Nietzsche ni siquiera llegó a vislumbrar, consiste en que descubre que cuando el hombre abandona, no el método natural, sino la representación realista anterior a 1848, es cuando se origina, lo que Lukács llama: el fascismo. Ese fascismo que quizás el mismo Nietzsche, sin quererlo,

fomentó. Lukács habla del hecho de que al no haber sido capaz Thomas Mann de ver la decadencia artística surgida a partir de esa fecha es lo que dio lugar, en parte, al fomento del fascismo. Otra cosa es que rastreemos en las novelas de Mann, especialmente, el *Doktor Faustus*, la falta de obstáculos al fascismo y por qué no, su misma génesis, no olvidemos que en un principio Mann simpatizó bastante con el espíritu fascista.

Asunto Heidegger

En cuanto al nacimiento de la nueva concepción ontológica de la realidad desde Heidegger ¿No estaría el intento heideggeriano de fundar la estética temporalmente ya sobrepasado? Cometeríamos una injusticia si dejáramos por fuera a los verdaderos impulsores del cambio que se generó en el paso del “*logos*” griego a la concepción “*estética*” de la realidad. Entre ellos las figuras más destacadas son: Alexander Gottlieb Baumgarten quien introdujo por primera vez el término de estética para referirse a la ciencia que se ocupa del estudio de lo bello; a Johann Joachim Winckelmann considerado el fundador de la historia del arte y, además de esto, el precursor del intento de refundar el espíritu griego en suelo europeo bajo el sello de la estética e inspirado en el ideal griego de la *Kalokagathia*, o sea, la educación en la belleza y en la virtud; a Immanuel Kant quien llegó a la conclusión, después de sus dos monumentales críticas, que la síntesis tendría que estar necesariamente en la fusión de ambas en su *Crítica del juicio*, esto es, en una estética; a Georg Wilhelm Friedrich Hegel filósofo fundamental, no solo en lo referente a la estética.

El inconveniente de asignarle a Heidegger el nacimiento de la estética como la nueva ontología trae emparejado con él el oscuro tema de volver nuevamente a los orígenes. Este es el común denominador de los diferentes idealismos, ese afán por querer siempre volver hacia atrás. Es así como para Heidegger:

Como destino que destina la verdad, el ser permanece oculto. Pero el destino del mundo se anuncia en la poesía sin haberse revelado todavía como historia del ser. Por eso, el pensar

histórico universal de Hölderlin, que llega a la palabra en el poema “Andenken”, es más esencialmente inicial y, por ende, está más preñado de futuro que el mero cosmopolitismo de Goethe (Heidegger 2000, 11).

Lo importante de esta cita está en el hecho de que ese lenguaje auténtico lo hablaban era los poetas presocráticos: Anaximandro, Parménides y Heráclito entre otros. Esta actitud del ser, de dejarse desvelar a través de la poesía, había sido invertida por la noción de verdad implantada por Platón, pensamiento que según Heidegger «ha marcado el destino de la metafísica occidental» (ctd en 2010, 525-526). Caso contrario pasaría con Lukács; para éste, también al parecer, es a través de las creaciones artísticas, literarias, que el sujeto creador desvela el verdadero secreto oculto en lo más recóndito del interior humano: «Podríamos decir que el sujeto de Lukács *otorga una forma al alma* por medio de la obra literaria; pero también ordena la vida, que es caos, en artefactos significativos como el drama, la lírica o la filosofía» (Surghi 2016, 42). Quizás la diferencia entre ambos consista en que para Lukács esto se estaría dando continuamente en la producción artística, esto es, no tendríamos que retrotraernos hasta los orígenes de la misma forma de refiguración y mucho menos pensar que es en la racionalidad de la realidad en donde está el problema. La figura enigmática de Hölderlin queda flotando en el aire. Recordemos que terminó sus días en las sombras de la locura, y que fue rescatado por Heidegger de la oscuridad. ¿Era entonces Hölderlin una especie de eslabón perdido de la poesía, había nacido fuera de su época, dio un salto temporal y nos devolvió al mágico mundo poético – prerracional – de la poesía prehelénica? En fin, Heidegger retuerce también a su manera su sistema, como entre otras cosas, han hecho todos.

Hasta ahora nos hemos referido a las construcciones estéticas idealistas, las cuales desde luego ignoraban el valor objetivo asignado después de Marx a la realidad objetiva. Otra cosa ocurre cuando la estética se construye a partir de la dialéctica materialista, momento de la historia humana a partir del cual se instaura el valor objetivo de la realidad, con el trabajo como única actividad creadora en donde el hombre interactúa con la realidad de manera objetiva. Es en ese momento cuando entra en escena la estética marxista, la cual es desarrollada por Georg Lukács, autor que basado en las formas relativas del valor consignadas por Marx en *El Capital* crea lo que se podría llamar *La Estética*. Disciplina que después de haber tenido este desarrollo objetivo nos veríamos en

la obligación de dirigirnos a ella como lo hace Thomas Mann en su *Doktor Faustus*: «Pero no digas que se trata “únicamente” de estética. No digas únicamente. Es injusto considerar la estética como una zona angosta y especial del humanismo. Su importancia es mucho mayor, la estética lo es todo ...» (Mann 2009, 430-431). (J. M). Lukács mantiene estos principios aun dentro de su gran *Estética*, esto es, ésta es una de las nociones que mantendrá durante toda su extensa vida intelectual. Así queda de manifiesto en el primer tomo de dicha obra:

Lo específicamente estético presupone por una parte, objetiva y subjetivamente, una relativa altura del despliegue de esa tendencia . . . [el desarrollo estético en el devenir evolutivo de la humanidad no se reduce a una simple copia mecánica de la misma], pero, por otra parte, se desprende lentamente del fondo común aquí descrito y se constituye en modo independiente de expresión humano-social, porque objetiva y subjetivamente posee en cada manifestación un carácter total – relativo, desde luego, tendencial -, una intención de totalidad (Lukács 1966, 246).

Estas nociones en las que se afirma que es a partir de la dialéctica cuando el hombre interactúa de forma objetiva con la realidad junto con las disciplinas que se ha forjado a través de la historia para, sirviéndose de ellas, desentrañar los grandes secretos que ésta siempre le ha tenido ocultos, tiene varias vías de comprobación. Para empezar, podríamos citar a Engels, quien en *La dialéctica de la naturaleza* afirma que:

Los naturalistas conceden a la filosofía una vida aparente, al contentarse con los despojos de la vieja metafísica. Solamente cuando la ciencia de la naturaleza y de la historia hayan asimilado la dialéctica, saldrá sobrando y desaparecerá, absorbida por la ciencia positiva, toda la quincalla filosófica, con la excepción de la pura teoría del pensamiento (Engels 1961, 177). (J. M).

Para Lucien Goldmann, el mismo intento naturalista de tratar de despojarse de los presupuestos filosóficos, tiene iguales resultados que la anterior afirmación de Engels.

El cientificismo ha tratado de extender esta afirmación a las ciencias biológicas y humanas, preconizando una biología mecanicista, una psicología objetivista, una historia empírica y una sociología cosista y descriptiva. Si tiene razón, la filosofía es una supervivencia ideológica que ya no tiene razón de ser, y de la cual hay que despojarse. Pero si, por el contrario, la filosofía aporta realmente verdades acerca de la naturaleza del hombre, entonces toda tentativa de eliminarla altera necesariamente la comprensión de los hechos humanos. En este caso, las ciencias humanas deben ser filosóficas para ser científicas (Goldmann 1972, 7-8).

Los aportes en los que se afirma que solo a partir de Marx es cuando el hombre ha comprendido realmente cuál era la realidad a la que se enfrentaba quedan igualmente esclarecidos al decir que:

El fundamento del pensamiento todo de Marx lo constituye una idea de la naturaleza y del hombre, es decir, una Filosofía. Es esta Filosofía la que impone la necesidad del cambio, no porque de ella brote un imperativo ético, sino porque pretende conocer el secreto de la felicidad del hombre, que solo puede buscarse a través del desarrollo pleno de sus potencialidades. Durante toda la Historia pasada, lo que Marx llama simplemente Prehistoria, este desarrollo se ha ido verificando sin la participación humana consciente, siguiendo un proceso en cierto modo semejante a aquel que ha impulsado el cambio de las especies animales a través del simple juego de azar de la evolución. Por esto afirma también que toda la Historia pasada ha sido la historia natural del hombre, la diferencia radical estriba justamente en que el animal es, conforme a su esencia, inerte, mera pasividad natural, en tanto que el hombre es, también según su determinación natural, radicalmente activo, creador (Llorente 2001, 26).

Cuarto problema

Querer dirigir la creación artística

Al hablar de esta preeminencia de la obra frente a la ideología del sujeto, Lukács emplea la expresión *triunfo del realismo* (ctd en Lukács 2011, 12).

No hay en la vida comedias vacías: esta es tal vez la multivocidad más triste de las relaciones humanas. Solo se puede hacer la representación de lo que existe, y no es posible representar algo sin que concrezca con la vida, pese a haberla separado temblorosa y cuidadosamente de la representación (Lukács 2013, 87).

«... - que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista -» (Barthes 1967, 66). Aunque esta afirmación de Barthes es posterior a la confrontación de Lukács, en defensa del realismo y sus ataques al vanguardismo, es un buen ejemplo para ver las inclinaciones con las que se estaba enfrentando Lukács. De aquí surge la otra gran pelea de la estética lukácsiana: la relacionada con la forma de reproducir la realidad, la cual, desde luego, está indisolublemente ligada a la manera en la que el hombre se enfrenta con la realidad material. «Así como es la sociedad misma la que produce al *hombre* en cuanto *hombre*, así también es *producida* por él» (Marx 2001, 141). Antes de que Lukács trate de dar respuesta a este problema ya se había hecho las más importantes preguntas en: “*El instante y las formas: Richard Beer-Hofmann*”:

¿Hay un estilo actual, puede haberlo? ¿Es posible tomar algo como esencial de la forma-abstracción, y tomarlo de tal modo que no se escape toda la vida actual? ¿Es posible dar valor para toda la eternidad a los colores que acaso ya no existan mañana, al perfume y al polen de nuestros instantes y captar su esencia más interna, aunque sea sin percibirlo nosotros? (Lukács 2013, 192).

Claro que es normal que se le quiera acusar de querer dirigir la creación artística. Lukács se hace las grandes preguntas de si ¿Hay un estilo actual, puede haberlo? Además de esto ¿Este estilo sería capaz de acaparar dentro de sí toda la realidad sin que se le escape lo más importante de la vida humana? Y desde luego que las preguntas adquieren el calibre y la gran responsabilidad ontológica al darle al arte la misión de conservar lo máspreciado que tenemos, esto es: ¿Cómo conservar y preservar los elementos de la realidad que lo más seguro es que vayan a desaparecer? Resulta asombroso el nivel de las preguntas que asaltan a un joven de 23 años, preguntas tales como, por ejemplo: ¿Cómo preservar muchos elementos, estados, acontecimientos sin que hayan sido percibidos por nosotros? Claro, hay cosas que se escapan a la percepción humana, no solo porque no tengamos los órganos de los sentidos suficientemente desarrollados, sino porque la importancia de los grandes momentos y los grandes acontecimientos hacen que no nos fijemos o detengamos en las pequeñas cosas o los pequeños detalles de que pasa a nuestro alrededor. De ahí la importancia de la pregunta. De todas formas, estamos condenados a dejar perder parte de la realidad que nos rodea. Los cuestionamientos de Lukács hay que entenderlos dentro de un ámbito mucho más amplio. Eso de tratar de conservar la esencia más interna de las cosas, así no hayan sido captados por nosotros, son asuntos que se escapan al control humano. En este sentido, tendríamos que aceptar que hay parte de la realidad captada por los animales que se quedan por fuera del ámbito de actuación humano, es así, no podemos hacer nada. ¿seríamos capaces de penetrar en lo más íntimo de la esencia del olor del polen, o es un asunto de sola incumbencia para las abejas?

En la reproducción de la realidad Lukács desarrolla una teoría materialista muy conocida y divulgada, para ésta la naturaleza se transforma a través del trabajo, a su vez el trabajo rinde sus mejores frutos cuando el reflejo que el hombre capta de ésta lo hace de forma realista, lo que conlleva necesariamente a dar la forma correspondiente a la segunda naturaleza, segunda naturaleza creada desde luego por el hombre, pero la cual, aún dentro de su gran propia naturalidad será siempre innegablemente obra del trabajo humano.

La segunda naturaleza puede, inmediatamente, aparecer como natural, pero es un producto de las relaciones humanas, es nuestra propia obra. Por consiguiente, la sana conducta respecto a ella es querer cambiarla, mejorarla, hacerla más humana. Así también, la verdad de los detalles, su esencia, su aparición, sus acciones recíprocas, sus ligazones,

etc., tienen siempre un carácter social, aun cuando su génesis no aparezca como directamente social (Lukács 1966, 13).

Y en ese querer cambiarla a través de la «sana conducta» -realismo- es en donde reside uno de los aspectos del supuesto querer dirigir la producción artística lukácsiana. Esta reproducción de la realidad puede ser de diversas formas, esto es, puede ser tanto mecánica como artística y, en este caso, la que nos incumbe es precisamente esta última, la artística. No debemos perder de vista que Lukács desde muy temprano, en su producción filosófica, ya era un ferviente defensor de intelectualizar la creación para lograr más claridad: «La intelectualización del diálogo, su limitación a un reflejo claro y consciente de la precepción del destino, no es nada que enfríe, sino que en esta esfera de la vida es humanamente auténtico e íntimamente verdadero» (Lukács 2013, 255). También en los *Escritos de Moscú* (2011) Lukács trata de dar solución a este arduo debate en torno a la reproducción artística de la realidad. Tengamos además presente las palabras de Sacristán a este respecto: «la estrechez de su juicio estético» (web). Estrechez directamente vinculada con esta problemática. Lukács dice que en el momento en el que la realidad se impone a la ideología del artista es cuando triunfa definitivamente el realismo, esto es, el realismo que tanto defiende Lukács, y culpable en última instancia de las acusaciones de querer dirigir la creación artística, aparece cuando la realidad se impone a las propias opiniones del artista: «Al hablar de esta preeminencia de la obra frente a la ideología del sujeto, Lukács emplea la expresión *triunfo del realismo* (ctd en Lukács 2011, 12). Esto nos pone ante la evidencia de que el realismo sale a flote, surge, se manifiesta justo cuando la realidad fluye de manera serena y transparente, sin sufrir ningún tipo de violencia por parte del artista.

Realista es el modo en que se tratan y configuran los grandes principios sociales e ideológicos de la época; realistas son los tipos, que son llevados, en la variada multiplicidad de las aventuras, a acciones reales, a un desarrollo real de su esencia; realista es el modo de representación, la captación de los detalles verdaderos y de su relación orgánica con los grandes poderes sociales cuyas luchas ellos manifiestan creativamente (Lukács 2011, 50).

Cómo negarle a Lukács estas afirmaciones «Solo se puede hacer la representación de lo que existe, y no es posible representar algo sin que concrezca con la vida» (Lukács 2013, 87). Las cuales además iban en contra a las propuestas por el positivismo lógico, el cual afirmaba justamente todo lo contrario, esto es, el pensamiento agota la realidad, todo lo pensado es real. Pero también puede aparecer el fenómeno contrario, o sea, que el artista pretenda imponerle a la realidad sus propios presupuestos, en esto Lukács sigue a Goethe:

“*corregir* la realidad configurada a partir de su propia ideología. Esto lo ha criticado Goethe varias veces en Schiller”. Lukács califica de *violencia subjetivista contra la realidad* la obstinación de esta clase de autores que insisten en afirmar utópicamente sus convicciones a contrapelo de la historia (ctd en Lukács 2011, 16).

“Violencia subjetivista contra la realidad” es la expresión de la que se sirve para representarse la escena en la que el artista le impone a la realidad sus propias ideas. Quizás en esto no se equivocaba, podríamos estar todos de acuerdo en que los artistas le imponen a la realidad las propias visiones que ellos tienen sobre ella. Este es un problema muy grande. ¿Cómo negar que en el momento en el que el artista refigura la realidad - por llamarlo así, ya que esto se extiende a todos los campos de actuación humana, no solo la artística «En Lukács, el triunfo del realismo no vale solo para la literatura, sino también para la filosofía, para la economía, en la política, para el proceso de trabajo» (ctd en Lukács 2011, 27), - está utilizando precisamente todo el arsenal cultural recibido por todo el aparato social, el cual se traduce en la educación, el ejemplo y todas las actividades humanas culpables en última instancia en la carga cognitiva que posee el hombre? Tendríamos que saber cómo dejar atrás todo nuestro conocimiento para poder refigurar la realidad sin imponerle violentamente nuestros prejuicios sobre ella. Y esta sería una de las mayores traiciones que cometeríamos contra nosotros mismos, al fin y al cabo, nos movemos por el mundo con las herramientas que el mismo mundo nos ha dado, o las herramientas que nosotros mismo nos hemos construido a través de toda la historia. ¿Cómo dejar por fuera, renunciar a nuestra más grande riqueza? ¿En qué momento hemos creído que para poder reflejar a la realidad de manera más fidedigna hemos de despojarnos de nuestros más grandes logros como especie? ¿Se merece la realidad – y

nosotros con ella - que para poder disfrutar de su fiel reflejo nos tengamos que olvidar de nosotros mismo? Pues esto es lo que – no solo pretende Lukács – sino gran parte de los teóricos estéticos en los que él se basa, como Goethe, por ejemplo. Lukács llega al convencimiento de que los escritores que él estudia llegaron a crear sus más grandes obras en el momento en el que se olvidaron de lo que eran o, al menos, lo dejaron aparcado a un lado:

El correlato de estas posiciones en el plano estético es la predilección por una literatura que revela el empeño del autor en dejarse instruir por la realidad; de allí el interés de Lukács por novelas de formación tales como el *Wilhelm Meister* o *Enrique el verde*, cuyos protagonistas, una vez frustrados sus intentos de imponer sobre la realidad sus ideales subjetivos, resuelven prestar oídos a lo real, aprender de lo existente, semejante impugnación de todo voluntarismo está en la base de la admiración lukácsiana por Goethe (ctd en Lukács 2011, 14).

Pero si esto es así, entonces qué ocurre cuando la realidad va en la dirección contraria a la de los intereses del artista, esto es, podríamos aceptar que la refiguración de la realidad se lleve a cabo anteponiendo los requerimientos de la realidad a los intereses del artista; pero si esa realidad choca frontalmente con la ideología del artista ¿qué hacer? Porque una cosa es que el artista aparque a un lado sus presupuestos y otra muy distinta que la realidad que pretende refigurar vaya en contra de lo que él piensa de ella. Lo que pretendo decir es que el artista puede dejar a un lado toda su carga de conocimientos, pero no que se olvide de ella. Lukács ve en la obra de Balzac, por poner un ejemplo, este tipo de fenómeno, es decir, Balzac creó sus mejores obras cuando se fue en contra de sus propios intereses de clase, solo así refiguró de manera realista la realidad de la Francia burguesa de su época:

Habría que contraponer las narraciones de carácter utópico y propagandístico, en las que predominan las *intenciones* de Balzac, con las obras más importantes de la *Comedia humana*, donde la exploración de lo real triunfa frente a las opiniones reaccionarias de Balzac, y en las que este, en lugar de construir “parábolas para sus utopías . . . *representa como irresolubles* las contradicciones de la vida social (ctd en Lukács 2011, 11).

Después de hacer este recorrido por la intencionalidad del artista en las obras artísticas, no es difícil de entender por qué a Lukács se le acusa de querer dirigir la creación artística. Además, debemos considerar la posibilidad, vista por Muñoz, de que esa fuerte influencia estaba dirigida, en la mayoría de los casos, con buenas intenciones: «¿Dirigismo? Lukács luchó, al menos, por hacerlo compatible con el máximo respeto por las exigencias inmanentes de la creación artística» (Muñoz 2002, 43). Caparrós lo expresa de esta manera:

Toda la teoría de Lukács parece estar orientada por su interés manifiesto por la literatura realista, narrativa o dramática, que es a la que se ha dedicado casi exclusivamente. Por otra parte, queda manifiesto el aspecto normativo de la crítica de Lukács, al no explicar satisfactoriamente por qué la vanguardia, por ejemplo, parece haber dado obras mejores que el realismo socialista de los países del Este europeo. En realidad, Lukács intenta orientar la creación literaria (Caparrós 2010 83).

Aunque Lukács en algunos momentos ha dejado entrever que forzó su sistema estético para que pudieran encajar las piezas. Esto se ve con mucha claridad en la *Teoría de la novela*, en ella, él llega personalmente a afirmarlo en el momento en el que pretendía que un método totalmente abstracto se convirtiera en el único método correcto para descifrar lo encriptado en las obras de los artistas que estudiaba en aquella época. Dejemos que sea el propio Lukács el que nos lo diga:

Baste con recordar que artistas de la novela como Defoe, Fielding o Stendhal no hallaron hueco alguno en el esquematismo de esa construcción; o también que el autor de la *Teoría de la novela* invierte con arbitrariedad “sintética” la significación del Balzac y de Flaubert, de Tolstoi y de Dostoievski, etcétera (Lukács 1999, 36).

Aun así, las acusaciones que se vierten sobre Lukács son difíciles de demostrar. Llega a ser tanta la producción artística postrevolucionaria que sería imposible determinar cuáles artistas navegaron verdaderamente por la senda correcta. También hay que tener en cuenta que caminar por el camino correcto muchas veces significaba estar plegado a los intereses del Partido, esto es, hacer coincidir la forma de las obras de arte con los intereses de las élites políticas. Como se ha dicho anteriormente, los artistas que no

quisieron participar de la supuesta fiesta de la libertad castradora del nacimiento del nuevo mundo simplemente emigraron hacia occidente, en donde supuestamente sí se les permitía la creación libre de sus obras. Un fenómeno derivado de este tipo de comportamiento consistiría en decir que en occidente se financió el espectáculo libre del arte para minar de esta manera la creación surgida del realismo socialista. Aun dentro de este extraño ambiente Lukács era totalmente consciente de este tipo de comportamientos.

El objetivo de casi todos los grandes escritores ha sido la reproducción poética de la realidad; la fidelidad a la realidad, el apasionado esfuerzo por una reproducción amplia y efectiva de la realidad, ha sido para todo gran escritor el auténtico criterio de la grandeza literaria (Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoi, etc.) (Lukács 1966, 245).

No solo es Lukács el filósofo que pretende introducir categorías estéticas en el mundo de los creadores de auténticas obras de arte. Veamos lo que al respecto dice otro gran teórico estético surgido de la Escuela de Frankfurt:

El arte no necesita que la estética le prescriba normas para afrontar sus problemas: pero sí que la estética forme la fuerza de reflexión que él apenas es capaz de ejecutar por sí mismo. Palabras como *materia, forma, configuración*, que tanto emplean los artistas hoy, tienen en su seno habitual algo retórico; curarlas de esto es una función práctica de la estética (Adorno 2004, 453).

Como se puede apreciar, en algunos pasajes Adorno coincide con el juicio de Caparrós, pero por otro lado deja abierta la puerta a la intromisión de la disciplina estética en la ardua tarea de la creación artística. Queda la sensación de que la acusación que hace Caparrós se queda en el aire, al menos en el apoyo que busca el artista en la estética. Para buscar una mayor firmeza en estas nociones, y que el tema no quede muy en el aire, acudiré nuevamente a Adorno. «Mientras que en la filosofía la estética quedó fuera de moda, los artistas más avanzados notan con tanta más fuerza que es necesaria» (Adorno 2004, 454).

Lo real tiene prioridad cuando se está hablando sobre la realidad. El propio Lukács pide disimuladamente disculpas al decir «si se me permite esta afirmación: Existe, pues, una prioridad de la realidad por parte de lo real» (ctd en 1971, 20). Evidentemente que cuando se está hablando del mundo lo único que se pide es que como mínimo se permita

que la categoría de lo real tenga una cierta autoridad cuando se está refiriendo a lo real «el reflejo estético tiende a una fidelidad radical a la realidad» (Lukács 1967, 293). Lukács toma prestada la sentencia hegeliana y le da nueva forma. Afirma la «“Astucia” de la realidad» (Lukács 2011, 116). No podemos ni olvidar ni negar el hecho evidente de que la realidad, querámoslo o no, tiene la supremacía en lo concerniente a la definición que hacemos sobre ella misma «El “triunfo del realismo” es siempre el triunfo de la realidad» (116). Eso que Blumenberg llama: «el absolutismo de la realidad». Al fin y al cabo, el poder que ejerce la misma realidad sobre nosotros es una fuerza imparable. Por más que queramos nosotros ir en su contra. «El progreso en el conocimiento de la realidad y su influencia en la vida cotidiana sigue su marcha sin que nada de eso . . . [todos los intentos humanos antropomorfizadores] consiga frenarla» (Lukács 1966, 178). No tiene nada que ver con el absoluto hegeliano, en este caso el absoluto de lo real es un absoluto real, no podemos escapar de él, es más, el debate en torno a este tema es el que provocó que Lenin escribiera el libro *Materialismo y empiriocriticismo* como un rechazo a las concepciones positivistas de los machistas que quería negar la realidad inalienable de la realidad reduciéndolo a un simple complejo de fenómenos que eran percibidos por nuestros sentidos.

Cuando Lukács pretende dar instrucciones en el proceso de creación artística lo hace porque ha detectado que las obras de arte no están reflejando la realidad social, sino que se están es refugiando lo que él suele llamar: la singularidad privada. Pero seamos claros, esto lo que significa es que los artistas están empeñados en refugiarse en el interior del sujeto: «cuando ya no tiene tal papel progresista la burguesía, falta la perspectiva histórica indispensable para configurar el mundo actual, razón por la que la literatura se refugia en posiciones antirrealistas» (Domínguez 2010, 83). Lukács es muy crítico con el desarrollo posterior a 1848 de la clase media alemana, ya que es allí en dónde él ubica el origen de casi todos los males que aquejan a la humanidad. El cambio sufrido a partir de 1848 en la literatura «evitó que Thomas Mann creara, en *Doktor Faustus* lo que Lukács llamaba un “espíritu ciudadano”» (ctd en Kadarkay 1994, 552). El problema es que Thomas Mann en lugar de luchar por sacar al hombre del sopor en que anda metido se dedica a husmear entre la privacidad y la universalidad social.

. . . Esta lucha liberadora contra la trascendencia del bien y del mal presenta su forma última y suprema hasta ahora en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann. Lo satánico no es ya más que el intento de separación de la individualidad singular respecto del universal destino

del género humano, que solo puede manifestarse en cada caso como actividad social del hombre (Lukács 1967, 535).

El cauce del realismo se desvía hacia otros derroteros. Mann cae preso sin saberlo en esta problemática. De ahí que, en lugar de dotar al hombre del nuevo y floreciente estatuto de ciudadano, se dedica a ver cómo consigue que dicho hombre se bata en duelo entre un mundo privado o público.

Apelemos a las palabras finales de Serenus Zeitblom sobre el “Apocalipsis” de Adrian Leverkühn en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann: «Toda la obra está dominada por la paradoja . . . de que la disonancia es expresión de todo lo alto, serio, piadoso, espiritual, mientras que lo armónico y tonal se reserva para el mundo infernal, que es en este contexto un mundo de la trivialidad y del lugar común». Si aplicamos esos métodos a la comprensión de Bartók, el contenido básico de su objetividad indeterminada . . . es claramente la lucha de lo humano contra la fuerza superior de lo antihumano en el período del nacimiento y la llegada del fascismo al poder (Lukács 1967, 74).

Estos aspectos subjetivos de las creaciones literarias posteriores a la revolución democrática de 1848 son igualmente consignados por Guattari en el campo social, así lo deja meridianamente claro Martínez:

La subjetividad... [dentro de las que están enmarcadas la ética y la estética] en la concepción de Guattari se abre directamente sobre la sociedad y no queda restringida ni a las facultades del alma en el registro puramente individual, ni a las relaciones interindividuales o intrafamiliares (Martínez 2008, 122).

Lukács en *La teoría de la novela* manifiesta los mismos aspectos que hacen que su producción filosófica adolezca de la aparente manifestación de querer acomodar las creaciones artísticas a sus propias necesidades teóricas. Es fácil de entender que sus críticos quieran acusarlo de querer dirigir la producción artística. Pero como veremos a continuación, no solo ha sido él el que ha cursado en algunos momentos de su carrera filosófica por los ásperos senderos de querer, no solo decirle a los demás cómo tiene que hacer las cosas, sino también, traerlos a su corral para dar a entender que ellos sí han creado

según sus presupuestos filosóficos, Hegel también pretendió hacer lo mismo con sus antiguos compañeros y rivales universitarios:

[“*La Teoría de la Novela*”] adolece, en efecto, de serios defectos. Por ejemplo, hay algo gravemente erróneo en una teoría de la novela que conduce a la conclusión de que Dostoievski no escribía novelas ... su alcance es limitado ... no hay lugar en ella para novelistas como Defoe, Fielding y Stendhal (Parkinson 1973, 14).

Fijémonos en otros aspectos de la cuestión: «la forma de novela que estudia Lukács es la caracterizada por la existencia de un héroe, definido ... con la expresión de *héroe problemático*» (Goldmann 1975, 16). Lo más destacado de esto es que Lukács no solo deja por fuera a muchos autores importantes: «Defoe, Fielding o Stendhal no hallaron hueco alguno en el esquematismo de esa construcción . . . [Lukács] invierte con arbitrariedad “sintética” la significación del Balzac y de Flaubert, de Tolstoi y de Dostoievski» (Lukács 1999, 36), sino que además su teoría no puede ser aplicada en todos los autores; es como si la universalidad que todos los grandes teóricos quieren para sus hipótesis, en el caso de Lukács no se cumpliera tampoco. Aunque para hacer justicia con Lukács él mismo fue consciente de las deficiencias de muchas de sus obras tempranas, como es el caso de la *Teoría de la novela*, en ella expresa con claridad, en el prólogo escrito en 1962, que el método utilizado era, no solo demasiado abstracto, sino que dejaba por fuera a muchos escritores importantes: «Si el alma del personaje principal es demasiado estrecha o demasiado amplia respecto de la realidad, esta división abstracta no es, a lo sumo, adecuada sino para ilustrar algunos momentos . . .» (Lukács 1999, 35).

Sin embargo, hay que indicar que, según nosotros, el campo de validez de esta hipótesis ha de ser disminuido, ya que, si se aplica a obras tan importantes en la historia de la literatura como *Don Quijote*, de Cervantes, *Rojo y Negro*, de Stendhal, *Madame Bovary* y *La educación sentimental*, de Flaubert, no podría serlo sino parcialmente respecto de *La Cartuja de Parma*, e imposible de modo alguno a la obra de Balzac, que ocupa un lugar destacado en la historia de la novela occidental. Sin embargo, los análisis de Lukács permiten, a nuestro juicio, emprender un estudio sociológico serio de la forma novelesca (Goldmann 1975, 16).

Lo más destacado de todo esto es la ya vieja denuncia en la que se muestra que las teorías de los grandes pensadores tienden a acomodar la realidad a sus propios intereses intelectuales. De eso mismo se acusó, por ejemplo, a Hegel; cuando pretendió acomodar las teorías de sus colegas a sus propias necesidades sistemáticas.

Hegel consagrará el esquema historiográfico según el cual Fichte representaría el idealismo subjetivo, Schelling, el idealismo objetivo, y el propio Hegel el idealismo absoluto, como tríada dialéctica de tesis, antítesis y síntesis, en la que la síntesis supera la tesis y la antítesis, y las “penetra en su verdad”. Tal esquema resulta inadecuado desde el punto de vista histórico, porque ni Fichte ni Schelling en sí mismos (esto es, considerados en su efectiva dimensión histórica) se ajustan a él (Reale III 2010, 94-95).

Y de esto desde luego no está libre el propio Lukács: «También podemos mencionar que Lukács es propenso a torcer conceptos aristotélicos de modo que se adapten a sus propios propósitos, más bien que a tratar de interpretar fielmente el pensamiento del filósofo griego» (Parkinson 1973, 42). Valga además anotar que Lukács había hecho alusión, en el sistema kantiano, a estas mismas referencias, esto es, tratar de hacer que el sistema encaje dentro de un engranaje mayor, en ocasiones violentando el propio método de valoración del sujeto. Estas son las reflexiones del Lukács del período de Heidelberg:

Kant . . . dijo . . . que todo aquel que encuentra que algo es bello demanda de los otros que también lo encuentren bello; y los “censura si juzgan de otro modo y les niega el gusto, deseando, sin embargo, que lo tengan”. Pero, de acuerdo con la estructura . . . de su sistema . . . [Kant], traspone el problema a la expresión acerca del comportamiento estético, y solo percibe la paradoja en que cada uno debe exigir en los otros la validez del valor estético, aun cuando este valor, de acuerdo con su esencia subjetiva, que carece de relación con alguna constitución objetiva, no es susceptible de fundamentación objetiva (Lukács 2015, 210. Trad. D. C)⁵⁴.

⁵⁴ «Kant hat sie bereits deutlich empfunden, wenn er etwa davon sprach, daß jeder, der etwas schön findet, von den anderen fordert, es ebenfalls schön zu finden; und “er tadelt sie, wenn sie anders urteilen, und

Cerrar o no la obra

En la obra que nace de la pobreza y la obsesión, lo fragmentario se cierra en un círculo (Lukács 2015, 174).

. . . no es lo suficientemente fuerte para poder dar de sí un universo particular cerrado, que lo abarque todo (la novela) (Lukács 2013, 137).

Mientras que la forma pura, que todo lo cierra es *aere perennius* (más duradera que el bronce), y sobrevive a las modificaciones de los tiempos (Lukács 2015, 117).

¿Será que con la obra que nace de la riqueza y de la captación serena se llega a un círculo abierto? ¿Quiere esto quizás decir que la obra cerrada y que gira sobre sí misma es una obra problemática? Esto es lo que pensaba Lukács en el año de 1912, momento en el que escribió *Acerca de la pobreza de espíritu*. Tener especial cuidado con la obra de arte cerrada y abierta. Lukács habla en ocasiones de la obra de arte cerrada como paradigma de obra acabada, en la que el círculo se cierra, como ocurre con la pequeña – en tamaño – obra de Shólojov, *El Destino de un Hombre* o el poema de Lorca, “*La casada infiel*” (J. M.):

Lukács, picado por el reproche de Bloch, arguyó que si la literatura es “realmente” una forma única de reflejo, entonces tiene que comprender la “totalidad”. Pero, aunque así sea,

spricht ihnen den Geschmack ab, von dem er doch verlagte, daß sie ihn haben sollten”. Er spielt jedoch, dem bereits analysierten und noch zu analysierenden Aufbau seines Systems entsprechend, das Problema auf die Aussage über das ästhetische Verhalten hinüber und erblickt die Paradoxie bloß darin, daß jeder das Gelten des ästhetischen Wertes für den anderen fordern muß, obwohl dieser Wert, seinem subjektiven, keine Objektsbeschaffenheit treffenden Wesen nach, keiner objektiven Begründung fähig ist» (Lukács 1975, 98-99).

esta totalidad es una totalidad cerrada y ningún conocimiento nuevo puede penetrarla o invalidarla (Kadarkay1994, 564).

Pero también es cierto que en un ámbito mucho más amplio Lukács abogaba por tener como límite el horizonte y no el círculo cerrado que todo lo achata y lo estrecha: «. . . Lukács – cuya cosmovisión se configuraba en horizontes y no en círculos cerrados» (López 1978, 37).

Por su parte para Adorno: «La obra de arte cerrada es la burguesa; la mecánica pertenece al fascismo; la fragmentación indica, en el estadio de la negatividad total, la utopía» (Adorno, 2003 113). Barthes propone: «proveer de un significado último, cerrar la escritura . . . la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino» (Barthes 1967, 70). Según hemos visto en Barthes, la obra sí se debe cerrar, y ese círculo lo debe cerrar, en última instancia, el consumidor de la obra. Si Aristóteles indica que los dos fundamentos de la mimesis son naturales, y que cada uno a su manera busca un propósito definido: el primero imitar y el segundo complacer. Para Lukács la mimesis se debe cerrar. Tener presente que en la utilización de la categoría de mimesis este factor juega un papel muy importante. De ser cierto que Lukács vela por la obra de arte cerrada entraría en total contradicción con la tesis de Adorno.

Conclusión

Las pretensiones a la hora de abordar la obra de Lukács fueron cambiando con el transcurso de la investigación. En un principio la primera intención era tratar de hacer un acercamiento a las influencias juveniles de Lukács, más que todo las que recibió cuando era estudiante en Budapest. De este período lo más llamativo fue su gran rechazo a todo lo burgués, es más, la insistente búsqueda consistía en armarse de los elementos necesarios para romper con esa forma social llamada a desaparecer y la que él mismo quería contribuir a hacer caer. Quizás su olfato filosófico ya le había dado a entender que esa clase social estaba viviendo sus últimos días. Hay que tener presente que él pertenecía a una familia muy respetada de Budapest, con lo que ese rechazo le afectaba personalmente y, sobre todo, con sus dos progenitores. En este sentido las influencias que más marcaron el rumbo de esta investigación fueron las de los dramaturgos más representativos en el período. Dentro de ellos emergen las figuras de Ibsen, Strindberg, Hebbel, Shaw entre otros.

En un principio se buscaron las huellas de estas influencias, las cuales desde luego estaban diseminadas por todos los escritos tempranos de Lukács. Se debe tener en cuenta, a la hora de valorar esta primera aproximación a las influencias tempranas en Lukács, que las obras teatrales representadas en la época reflejaban fielmente las contradicciones a las que había llegado todo el estamento burgués. Esto es, Lukács sin saberlo – aun no conocía el marxismo – se sentía poderosamente atraído por una manera de reflejar la realidad social que, además, lo estaba haciendo con todo lujo de detalles. Sobre todo, la obra de Shaw, Hebbel y de Ibsen. En este sentido es bueno también tener presente que estos artistas en el fondo lo que estaban haciendo era reflejar la propia realidad a la que pertenecían. Realidad preñada de problematicidad, que llevaría evidentemente a un alto grado y nivel de contenido dramático en las creaciones. De ahí que el período entero estuviera impregnado de este tipo de nociones artísticas. Entendiendo la forma trágica como la forma de refiguración artística más destacada. Valga destacar, además, que esta es la forma de reproducción de la realidad que se da justo en el momento de máximo esplendor de la sociedad dada y ese máximo esplendor se presenta en el momento anterior a su disolución. Este debate ya ha sido abordado de diferentes maneras en esta tesis. Recordar que Trotski es el que más aportes realiza en estas cuestiones.

La época dramática en consecuencia es la época heroica de decadencia de una clase. No en vano, recuerda Lukács, el drama es producto típico de aquellos países (Inglaterra, Francia, España) que han vivido a fondo el decaer de la nobleza. Shakespeare, Calderón, Lope, Corneille y Racine supieron recoger la profunda vivencia de la crisis y darle su forma artística más adecuada, la forma dramática (López 1975, 419)⁵⁵.

Pero como suele ocurrir siempre en estos casos, el campo de actuación de la investigación comenzó a expandirse, ahora de lo que se trataba era de que el tema no llegara a desbordar los límites que se habían marcado prudentemente para investigar. De este primer grupo influyente se pasó, casi sin quererlo, a un segundo grupo y de este a un tercero, llegando a ser realmente unos cuatro los grupos de pensamiento que ejercieron influencias sobre Lukács. La jerarquización, en pos de la claridad, se hizo más que necesaria. Es así como podemos hablar del grupo de los dramaturgos, de los filósofos, de los novelistas y quizás de los científicos, entendiéndolo a Pávlov, por ejemplo, dentro de este grupo. De ahí que a manera de conclusión se puede decir que el espectro de las influencias recibidas por Lukács sufrió varios cambios de dirección. Dentro de estos cambios quizás lo más importante sea la interacción entre el conocimiento adquirido en los libros y en su intensa vida intelectual, con su propia vida, sus propias vivencias. O sea, aquí lo que verdaderamente cobra significación es que Lukács combinó, nuevamente sin saberlo, lo teórico con lo práctico. Los dramas a los que asistía tenían estrecha relación con los episodios que vivía. Lo que él veía en las obras de los dramaturgos eran sus propias vivencias personales. Esto es muy importante a la hora de abordar este trabajo de investigación. Ya ha quedado meridianamente claro en la tesis: Ibsen lo que le mostraba a Lukács era lo mismo que éste se encontraba cuando llegaba a su casa. En este sentido hay que entender casi todo el primer período de Lukács.

Cuando Lukács da el salto del primer grupo, el de los dramaturgos, al segundo grupo, el de los filósofos, la interacción vivencial cobra un nuevo y amplio sentido. Comienza a descubrir que la vida personal de un individuo está ligada indisolublemente con su producción intelectual; esto es, en las obras de muchos de ellos se pueden descubrir secretos de sus vidas privadas. Además de esto tampoco se puede perder de vista que los grupos comienzan a mezclarse entre sí; como es el caso de los dramaturgos, Kierkegaard

⁵⁵ López, José. Lukács y el drama moderno. *Teorema*: Revista Internacional de filosofía. Vol. 5, N.º. 3-4, págs. 407-426. 1975.

y Kant. Esto es, Lukács detecta que el rechazo que él comienza a sentir por lo burgués tiene grandes dosis de ética. Cuando comienza su relación con Irma Seidler la ética individual lo acerca a la ética kierkegaardiana y, el rechazo al comportamiento individual burgués, lo lleva a relacionarlo con la decadencia de la ética del deber-ser kantiana. Aquí no se trata solo de vasos comunicantes, las interacciones e influjos vienen y van.

Lukács vive inmerso en un escenario supremamente complejo: la relación con sus padres, con Irma y con el conjunto de la sociedad. El acercamiento a los dramaturgos, a los filósofos y a los teóricos y la difícil situación social en que anda metida Europa, que terminará llevando a la Primera Guerra Mundial, son los detonantes de todo el florecimiento creativo que tendrá su obra. La conclusión principal que extraigo de este gran complejo problemático es que Lukács se convierte, sin pretenderlo, en un fiel representante de su época. El hombre que propone la vuelta a los clásicos, la refiguración realista de la realidad, llega a ser un espejo sin quererlo ni saberlo. Lukács es el pensador que nos refleja mejor que el más pulido de todos los espejos la realidad de una época.

Una vez hecho este amplio recorrido por la obra no solo de Lukács sino también de otros autores que comparten sus mismas inquietudes, y los cuales, desde luego, van remando en la misma dirección del creador de la estética marxista, podríamos hacer algunos comentarios a modo de conclusiones relativas al contenido del trabajo. En primer lugar, debo decir que son muchos las sugerencias y los futuros desarrollos de temas que se quedan sin abordar: El azar, la temporalidad, el intelectualismo, la necesidad y la historia, los aspectos espaciales, la vida y la muerte, entre otras.

Las principales aportaciones de esta tesis consisten en haber logrado claridad sobre algunos aspectos del desarrollo del Lukács joven que no habían sido abordados de manera sistemática. Estos aspectos podrían quedar enmarcados dentro de las esferas ética y estética. Es así como podríamos hablar de que esta tesis logra, en cierta medida, llegar a los aspectos que comenzaron a marcar el despertar del pensamiento de Lukács y su posterior desarrollo teórico. La tesis hace el intento de mostrar las influencias desde la misma época griega. Al fin y al cabo, Lukács parte por lo regular desde el mismo pensamiento clásico heleno, pero el esclarecimiento cae principalmente dentro del espectro temático desarrollado por los dramaturgos; son estos los que le aportan a Lukács los elementos necesarios para que marque distancia con la decadente burguesía. En un principio el campo de actuación afecta a las consideraciones éticas, las cuales además

tiene una gran dosis de interacción con la estética. Los aportes originales darían así comienzo con el esclarecimiento de las relaciones de Lukács con su familia, sus amigos, el entorno social y el primer influjo de los dramaturgos. Estos últimos le brindan a Lukács la oportunidad de emprender la lucha contra la clase burguesa de su ciudad. La tesis trata de ahondar en esta tensa y conflictiva problemática, al intentar mostrar el camino que tomaron las influencias y la posterior puesta en marcha por parte de Lukács.

Otro aspecto por destacar es la aclaración a la que se ha llegado en lo concerniente a la relación de Lukács con Kant, Kierkegaard, Dostoievski e Irma Seidler. Es así como la tesis ha visto la relación que se estableció entre Lukács, estos personajes y sus propias vivencias personales. El aporte en este sentido reside en que Lukács supo utilizar los conocimientos teóricos extraídos de ellos y ponerlos en concordancia con su propia esfera vital. Destacando que aquí lo más importante sea quizás la relación inédita que se estableció entre él e Irma con la relación que existió entre Kierkegaard y Regina Olsen. Desde luego que todas las similitudes encontradas entre el Abraham de Kierkegaard y el sufrimiento experimentado por Lukács no es nada desdeñable. Destacar en este sentido que la tesis expone también, por primera vez, esta confusa y extraña relación.

Otro gran aporte al conocimiento de las primeras influencias en Lukács está contenido en la relación que hay entre las lecturas de obras de Kant, Nietzsche y de Dostoievski. Es cierto que Löwy y Cometa hacen alusión a estos temas, pero esta tesis hace un acercamiento mayor a esta injerencia en el pensamiento de Lukács. Tengamos presente que de las lecturas antes mencionadas es de donde Lukács saca la información para construir su teoría ética. Además, de estas nociones, es de donde él intenta nutrir, de contenido teórico, el despertar del nacimiento de un nuevo mundo. La tesis hace un recorrido por el camino que tomaron estas influencias en la elaboración de obras de gran importancia en el ámbito del pensamiento marxista: *Táctica y ética*, *El bolchevismo como un problema moral*, *El alma y las formas*, *Teoría de la novela*, *Escritos tempranos*, *Las Tesis de Blum*, *Acerca de la pobreza de espíritu* entre otras. La tesis logra esclarecer el rumbo que tomaron en Lukács sus preferencias éticas obtenidas de la lectura de las obras filosóficas de sus predecesores.

Hasta ahora nos hemos referido casi exclusivamente a los aspectos éticos en las influencias recibidas por Lukács. Veamos ahora los aportes que hace esta tesis en el ámbito de la estética. Al igual que ocurrió con la ética, en la estética también jugaron un

papel central los dramaturgos, ya anteriormente se ha hecho alusión a la estrecha relación que hay entre estas dos esferas de la especulación filosófica. Podríamos decir que el trabajo de investigación llevado a cabo en esta tesis he esclarecido, en parte, algunos aspectos destacados de las intervenciones en torno a la estética lukácsiana. Aunque siempre se han hecho referencias a las influencias que recibió Lukács para elaborar todo su sistema estético he realizado un amplio recorrido por los influjos obtenidos tanto de Hegel, Marx, Lenin como de Pávlov. Existen muchos comentarios diseminados en diversidad de obras en donde se hace alusión a las influencias tempranas en Lukács, pero en esta tesis se desarrollan los aspectos más destacados de estas interacciones. Por poner un par de ejemplos, se destacan las influencias ejercidas por Lenin sobre la teoría de reflejo, tema del que apenas se encontraron alusiones. Pávlov sería en este sentido el eje principal. En cuanto a Marx también se intenta hacer alusión directa a los elementos tomados por Lukács de *El Capital* para la propuesta de colocar a la estética como la nueva concepción ontológica de la realidad. No se han encontrado aportes que vinculen estas esferas de la realidad económica con las de la interacción ontológica. Antes, al contrario, se han encontrado continuos temas que le quitan esta preponderancia a la influencia de los aspectos económicos sobre el resto de la producción humana. Han sido en las conversaciones con el filósofo colombiano Jaime Moreno en donde se ha buscado claridad sobre esta importante esfera del pensamiento marxista, esto es, vincular la esfera del valor contenida en la mercancía con las otras dos grandes esferas del actuar humano: la ética y la estética. Destacar, en esta misma línea de pensamiento, los importantes aportes realizados por el ya ausente Jacobo Muñoz (1942-2018). El gran filósofo marxista español habla de la mercancía desde una óptica diferente – vista desde el punto de vista de la alienación, cosificación mercantil actual y, desde luego, siguiendo el itinerario lukácsiano más crítico con la mercantilización de la sociedad - esto es, no le otorga la importancia ontológica, en lo concerniente a dotar al objeto forjado por la historia del trabajo humano, de ser la portadora y generadora, una vez marcada la debida distancia, de los juicios éticos y estéticos. Como se ha dicho anteriormente, en todas las lecturas de las obras de Lukács y de sus múltiples comentaristas, no se han hallado referencias al respecto. Siempre en aras de la prudencia podría decirse que esta tesis está dentro de las primeras obras en las que se hacen referencias a estas importantes nociones. Debido a lo complejo del mismo y a la cantidad de información contenida en esta tesis, la labor que se ha realizado ha consistido en hacer alusiones al tema, llegar a algunos puntos de claridad y dejarlo configurado para un futuro trabajo de investigación.

Otro de los amplios campos de actuación de la tesis gira en torno a la forma de la reproducción de la realidad. La consciencia o no en la refiguración artística ha quedado impregnada de una cierta ambigüedad. Esa misma de la que habla Jacobo Muñoz: «cada cual valore el fenómeno como quiera, por supuesto. Su reino . . . [¿el de Lukács?], en definitiva, es – *también* – el de la ambigüedad. Ese vasto dominio» (Muñoz 2002, 65). Quizás el equilibrio consista en la unión entre ambas esferas cognitivas, esto es, llegar a conseguir un *tertium datur* también en la consciencia e inconsciencia. Estos han sido presupuesto elaborados de manera generosa en el desarrollo de la tesis, no es este el lugar para seguir especulando sobre los mismos. Solo a manera de conclusión es importante anotar que el estado cognitivo en el que se encuentra el artista es determinante a la hora de ver su reproducción de la realidad. Si la sociedad esta alienada y él con ella, entonces su producto goza del derecho de ser llamado realista, es así, vaya paradoja. Aquí no valen las categorías de lo real o la falsa consciencia. Lo único a tener en cuenta es que nos podamos ver en el espejo. Si el espejo nos dirige hacia un pasado en el que todo fue mejor, no nos reconoceríamos en las imágenes reflejadas; si por el contrario el reflejo proviene de un futuro distante provocaría en nosotros un estupor mucho mayor; conclusión: reflejar, refigurar, representar la realidad fáctica, exterior, la que nos corresponde. Estas han sido nociones desarrolladas a través de todo el cuerpo de la tesis. ¿Se ha logrado claridad en torno a las mismas? Quizás las respuestas nunca se lograrán dar con rotunda claridad. Por pretender dar parámetros en la forma de la reproducción de la realidad Lukács tuvo que enfrentarse a muchos problemas.

La conclusión también nos puede servir para aclarar aspectos que no dejan de ser algo contradictorios una vez hemos hecho tan largo recorrido. De ahí que la figura de Ibsen vuelva nuevamente a resurgir. Recordemos que es el autor dramático que nutrió el período del joven Lukács en sus intentos por distanciarse del estamento burgués, de este autor también extrae aspectos relacionados con la presencia de Dios en el drama, con la repetición de caracteres etc. Hay que tener muy presente que el distanciamiento burgués que propone Ibsen, y del que bebe Lukács, se queda corto, ya que Ibsen no logra abrir la brecha definitiva que rompa verdaderamente con sus propios conatos pequeñoburgueses.

Luchaba (Ibsen) contra la moral convencional, contra los prejuicios burgueses y contra la sociedad dominante, en nombre de la idea de una libertad en cuya realización no creía él

mismo. Era un cruzado sin fe, un revolucionario sin ideal social, un reformador que se convirtió finalmente en un amargo fatalista (Hauser 1962, 385).

Será a partir de Strindberg cuando este alejamiento sea más definitivo, este autor le aporta a Lukács los elementos que mostraron cierta pobreza en Ibsen y que llevan ya a un acercamiento a la concepción dialéctica de la sociedad. La noción de “*personaje*” guarda una afinidad muy grande con las futuras concepciones sobre el mismo desarrolladas por Lukács en su *Estética*. Dice Strindberg en su prólogo a *la señorita Julia* en 1888.

[Un personaje es el]... producto de las circunstancias, de la herencia, del ambiente, de la educación, de la disposición natural, de las influencias de lugar, la estación y la casualidad, y cuyas decisiones no tenían un motivo único, sino toda una serie de motivos (Hauser 1962, 381).

Como se puede ver, la influencia de estos dos autores es fundamental para el posterior desarrollo de la obra lukácsiana. Aunque el autor que rompe definitivamente con las inclinaciones burguesas de ambos es Shaw:

El único discípulo verdadero y sucesor de Ibsen es Shaw, el único que continúa efectivamente la lucha contra el Romanticismo y profundiza la gran discusión europea del siglo. El desenmascaramiento del héroe romántico, la remoción de la fe en los grandes gestos teatrales y trágicos se consuman en él (Hauser; **Error! Marcador no definido.** 1962, 385).

Se puede ver con claridad que Shaw realiza un aporte muy significativo para el desarrollo de la obra lukácsiana: desenmascara al héroe romántico. Recordemos que esta categoría estética, la del héroe, es vital para poder entender el conflictivo mundo categorial en el que Lukács se desenvuelve. Podría decirse que en el esclarecimiento de estas nociones es en donde se genera el cambio de paradigma lukácsiano. Si la muerte de Leo Popper y el suicidio de Irma lo llevaron a dar el salto de la esfera húngara a la alemana

– tras estos hechos Lukács comenzó a escribir toda su obra en alemán -, y el estallido de La Primera Guerra Mundial junto con el fracaso de la Revolución Proletaria en Alemania lo llevaron a dar el salto de la vida carente de significado de *El alma y las formas* a la vida ya plena de significado y contenido de *Historia y consciencia de clase*, el desenmascaramiento del héroe – en todas sus versiones: positivo, romántico, burgués, proletario – determinó de manera clara el porvenir de todas sus obras de crítica literaria. En otras palabras, sus obras más importantes y significativas.

En lo relacionado con la influencia ejercida por Shakespeare lo más destacado sería hacer alusión a que Lukács vio en él la génesis de la teoría del reflejo, ya quedó consignado en el trabajo, Lukács descubre oculto bajo la obra del Bardo de Avon la teoría del reflejo. Sin olvidar sus aportes de las malas influencias del dinero y sus valiosos comentarios sobre el cambio social que se estaba dando en la época. Recordar que la obra de Shakespeare se estaba desarrollando en uno de los cambios de época más importantes que se han presentado en la historia de la humanidad, esto es, la transición entre dos épocas muy importantes: el fin de la Edad Media, el inicio del Renacimiento, el final de éste y el inicio del Barroco y el Manierismo.

No olvidemos que las nociones que Lukács extrae de los dramaturgos estudiados van encaminadas a aclarar la cuestión de la tragedia. De ahí que resulte oportuno realizar algunos comentarios al respecto. Siguiendo la línea marcada tanto por Ibsen, Strindberg y Shakespeare y sin olvidarnos de Marx, Engels, Lenin, Lukács, Bloch, Goethe, Tolstoi, Dostoievski, Shólojov y Makárenko, etc., podríamos aventurar que la tragedia humana se presenta justo cuando el hombre se enfrenta con fuerzas que él cree le son desconocidas, ignorando que son en su gran mayoría producto de su propio trabajo, ya se dijo en el contenido de esta tesis: los grandes trabajos de los artistas dramáticos lo que representan es la lucha del hombre contra un destino al que está abocado a hacer cumplir. Resulta doloroso aceptar que estamos marcados por unos principios absolutos, que no tenemos salida posible, que el único papel que nos queda es representar ese drama, que como mucho lo que podemos hacer son pequeñas incursiones por el devenir histórico, pero a sabiendas de que en última instancia es el hades el que tiene la última palabra. Como si el gran secreto tanto ontológico como teleológico, que estaba oculto desde los albores de la humanidad, no hubiera sido ya desvelado por el marxismo.

Una solución al problema de la tragedia no se puede abordar si no se hacen incursiones en la génesis de la misma. Es por este motivo que la tragedia no se superará hasta que no tengamos suficientemente claro el papel que juega, no solo la división social del trabajo, sino el sistema económico y de producción en el que se están dando estos fenómenos. Para que la manipulación y la inducción a la que estamos siendo sometidos constantemente quede más clara veamos lo que al respecto nos dice Lukács: «Yo estoy convencido de que todo este gran sistema de manipulación del que venimos hablando ha surgido a partir de esta necesidad económica, haciéndose extensivo a la sociedad y a la política» (Lukács 1971, 71). Es claro que el sistema de manipulación que nos orienta hacia un consumismo desbocado, el cual no está a favor del hombre, sino que tiene por objetivo someternos a la ficción de una felicidad superficial, es una de las mayores causas del drama actual del hombre. Nuevamente Lukács se pronuncia al respecto:

Porque es evidente que esa manipulación del consumo no trata, como afirman los medios oficiales, de informar al consumidor sobre cuál sea el mejor frigorífico o la mejor hoja de afeitar, sino que da lugar a un problema de dirección de las conciencias (Lukács 1971, 73).

El gran engaño consiste en hacernos creer que están actuando es en nuestro favor - sería una especie de “*Paternalismo Libertario*” en sintonía con la noción Nudge de Sunstein (2009) -, cuando en el fondo de lo que se trata es de una manipulación a escala planetaria, alcanzando así la alienación dimensiones colosales. «El individuo es anulado por completo frente a los poderes económicos . . . mientras el individuo desaparece frente al aparato al que sirve, éste le provee mejor que nunca» (Muñoz 2002, 97). Quizás la salida a esta situación venga de la mano de dar más espacios de libertad al individuo para que éste pueda disfrutar de más tiempo libre y así dar comienzo a una etapa de gran desarrollo de la producción verdaderamente humana. Marx ya lo sabía, a este respecto Lukács nos lo recuerda:

Aunque es muy importante el aserto de Marx de que el trabajo será forzosamente, siempre, un reino de la necesidad, Marx añade a continuación que el desarrollo socialista

estriba en que se han de dar al trabajo formas humanitarias y formas correspondientes al desarrollo del hombre (Lukács 1971, 74).

Resulta igualmente lamentable la oposición que encuentra esta urgente solicitud de espacio, libertad y ocio para que el hombre pueda desarrollar todo ese potencial que por fuerzas opacas y además producidas por él mismo permanecen dormidas esperando el revulsivo que las despierte.

De acuerdo, claro es, con el requisito previo de una paralela liberación de tiempo y energías, ahora susceptibles de ser puestas a “disposición de la cultura”. Lo que, a su vez, descifraba el ámbito de ésta como espacio cualitativamente superior de la libertad y de la realización de lo valioso. Un espacio situado, en fin, más allá del estrecho recinto del trabajo social y de la interacción misma entre el hombre y la naturaleza con vistas al dominio, por parte de aquél, de ésta. Y más allá, también, de la ecuación trabajo-cultura (Muñoz 2002, 57).

Lukács hace una analogía histórica entre la edad media y el mundo contemporáneo para ilustrar lo absurdo de tal oposición a que el hombre llegue a niveles de libertad suficientes para que alcance cimas de humanidad que pocas veces el hombre ha podido alcanzar. Es esa misma analogía que hace Martínez entre el barroco y el neobarroco o mundo contemporáneo en *Prospero en el Laberinto*, en donde Próspero es un personaje que se abre camino hacia la contemporaneidad; o la que hace Thomas Mann en *La Montaña Mágica*, cuando anuncia que Copérnico será nuevamente derrotado por Ptolomeo. Quizás uno de los únicos momentos en los que eso ha ocurrido haya sido ese esplendido momento alcanzado por el pueblo griego, pero debido justamente a los espacios de libertad alcanzados gracias a la esclavitud, la que provocó que por el tiempo libre de muchos hombres se llegara a la altura que todos conocemos. Escuchemos a Lukács:

Pues bien, de la misma manera que un artesano del siglo XV consideraría los incipientes problemas del capitalismo como algo completamente antinatural, así un tecnólogo de

nuestros días considerará completamente antinatural y absurdo que un plan de producción pudiera orientarse hacia el cómo dar un sentido a esta producción para el trabajador (Lukács 1971, 75).

Lukács es totalmente consciente, al igual que Marx, de que los espacios de libertad deben con el tiempo irse acrecentando, es más, se supone que los avances tecnológicos están orientados es en esa dirección, de ahí que resulte tan contradictorio que entre más progresos tecnológicos haya, más restringida se encuentra el acceso del hombre a espacios de humanidad. ¿Cuál es el sentido de estas nociones? Pues simplemente que están directamente conectada con lo que considero la gran tragedia humana. Esa es la tragedia del hombre actual. Ya no es esa lucha contra la divinidad, ese constante estar luchando contra un destino impuesto y ante el que nos sentimos incapaces de reaccionar. No, se trata, no solo de que somos prisioneros de una cárcel que hemos creado con nuestras propias manos, sino de que nos hacen creer que esa prisión es el mejor lugar en el que podemos vivir - en este sentido solo basta con que recordemos a Leibniz -. Para Lukács este decrecimiento del trabajo está directamente relacionado con la producción, no solo de la existencia humana, sino también de su cultura.

Pues no hay duda de que la cantidad de trabajo necesaria para la reproducción física del hombre ha de decrecer constantemente, con lo cual se posibilitaría para todos los hombres la consecución de un margen para una existencia humana y cultural (Lukács 1971, 77).

La única alternativa que brinda este sistema es la que deja a los hombres somáticamente rotos e intelectualmente embrutecidos, para traer nuevamente a Marx.

La fábrica se había tragado una jornada más, y las máquinas habían succionado de los músculos del hombre cuantas fuerzas necesitaran. El día habíase borrado de la vida, sin dejar rastro alguno; el hombre había dado un paso más hacia la sepultura (Gorki 1975, 19).

Seguro que esas palabras de Gorki a muchos les sonarán lejanas, distantes y pasadas de moda. El que las pronuncie será tachado con toda seguridad de romántico, pero para

un trabajador que está sometido a la fuerza implacable del sistema estarán siempre vigentes y frescas. Aún dentro de este ambiente pesimista Lukács conserva algo de esperanza y nos dice que:

Tampoco cabe duda que para una vastísima capa de los trabajadores, tanto intelectuales como mecánicos, comienzan a darse las condiciones que les permitirán, contando con la reducción del trabajo necesario para la reproducción, llevar una vida libre, de acuerdo con sus necesidades humanas (Lukács 1971, 77).

Para contribuir a que esto sea así:

Nuestra tarea, es decir, la tarea marxista, consistiría, pues, en desterrar de las mentes ese fatalismo fetichista y en demostrar que la técnica no fue nunca más que un medio para el desarrollo de las fuerzas productivas; que, en último término, las fuerzas productivas están constituidas siempre por los hombres y sus aptitudes; y que el establecer la reforma del hombre como objetivo central significaría una nueva fase del marxismo (Lukács 1971, 78).

Establecer al hombre como objeto central, ya que hemos sido reemplazados del centro por una creación propia, esta es una noción que se ha ido desarrollando como una especie de mantra a través de toda la tesis. Hemos sido desplazados, como el ser más importante, por una simple producción humana. Olvidamos por ejemplo que «El joven Marx decía que las raíces en que se ha de asentar el hombre están constituidas por el propio ser humano» (Lukács 1971, 78), y que en la lucha por la obtención de esas creaciones corremos el gran riesgo de desaparecer como especie, nos estamos jugando nada más y nada menos que nuestra propia supervivencia. Están estas nociones tan claras que hasta el mismo psicoanálisis ha llegado a la conclusión de que «Nuestros contemporáneos han llegado a tal extremo en el dominio de las fuerzas elementales que con su ayuda les sería fácil exterminarse mutuamente hasta el último hombre» (Gómez 2014, 324). Nuestra perplejidad aumentará con los aportes que hace Marx al respecto:

Marx no dejó de considerar ni siquiera la posibilidad extrema de que la lucha de clases acabaría un día, tras guerras y siglos de depredación del medio natural, sin supervivientes, esto es, en el mutuo hundimiento de las clases en lucha (Muñoz 2010, 247).

Otro factor importante a tener en cuenta para comprender la tragedia humana y tratar de buscarle solución es la soledad – individualismo - en la que se encuentra el hombre en la actualidad. Tenemos que ser conscientes del lugar que ocupa esta categoría en el ámbito social contemporáneo, llegando a ser tan importante que muchos autores le han dedicado gran parte de sus reflexiones filosóficas. Es este el motivo por el que se la trae a colación y más precisamente en las consideraciones finales para ser tratada como una categoría a combatir en la búsqueda del bien de la sociedad en su conjunto.

La soledad en que viven los hombres de este mundo, como en todos los dramas nuevos, no quita todo sabor a las relaciones entre ellos, aunque dibuja con demasiada dureza las líneas que separan sus perfiles. (Para hacerlas bien visibles en la perspectiva del drama) (Lukács 2013, 200).

La dificultad para superar este estadio de barbarie es que viene impuesto por los propios sistemas que rigen del devenir social. Están profundamente implantados en nuestra sociedad. Aquí solo sirve el triunfo individual.

Así es como el cristianismo se constituye en la religión de los que han perdido la libertad. Nació del despotismo político y de la desigualdad económica. Allí donde la propiedad privada deviene único estimulante de la acción de los hombres, la religión no tiene otro objeto que la salvación individual (Garaudy 1973, 34).

Y como punto final de todas estas consideraciones acudo a las palabras de José Ignacio López Soria consignadas en su artículo: *De lo trágico a lo utópico*.

Sabemos que estas inquietudes de Lukács fueron un poco «palabra predicada en el desierto». Sabemos que triunfó la línea dura que desatendió los problemas éticos y de la conciencia. Pero es interesante apuntar que en el alborear de las realizaciones socialistas Lukács se presenta como el hacedor de puentes, como el hombre preocupado en recuperar para la naciente cosmovisión socialista las más hondas vigencias de la cultura occidental.

Índice de nombres

A

- Abendroth, Wolfgang (1906-1985): _____ 10
Abraham (II a. C-II a. C.): Profeta bíblico. 23,
36, 293
Adorno, Theodor (1903-1969): _ 65, 69, 70, 74,
94, 156, 237, 239, 240, 252, 283, 289, 312,
313
Ady, Endre (1877-1919): _____ 45
Agatón de Atenas (448-400 a. C.): ___ 106, 108
Alighieri, Dante (1265-1321): _31, 98, 111, 112,
113, 190
Anaximandro (610 a. C.-547 a. C.): ___ 67, 274
Angélico, Fra (1390-1455): _____ 221
Antígona. Personaje de una tragedia de Sófocles
_____ 84, 92, 167, 168
Antiseri, Darío (n. 1940): _____ 316
Aquiles. Personaje de una obra de Homero ___ 79
Arendt, Hannah (1906-1975): _____ 138
Aristóteles (384 a. C.-322 a. C.): 23, 24, 34, 38,
58, 60, 76, 204, 209, 213, 214, 289, 313
Avenarius, Richard (1843-1896): _____ 81
Axelos, Costas (1924-2010): _____ 67

B

- Babits, Mihály (1883-1941): _____ 12
Bacon, Francis (1561-1626): _____ 59
Balázs, Béla (1884-1949): _ 12, 23, 51, 181, 183
Balmaseda, Pilar (n.): _____ 72, 73, 317
Balzac, Honoré (1799-1850): 21, 32, 33, 47, 64,
69, 114, 115, 122, 207, 281, 282, 283, 286,
287, 311
Barnhelm von Minna. Personaje de una obra de
Lessing (1767): 161
Barthes, Roland (1915-1980): ___ 139, 277, 289
Bartók, Béla (1881-1945): _____ 12, 285
Bauer, Bruno (1809-1882): _____ 193
Baumgarten, Alexander (1714-1762): ___ 96, 273

- Beer-Hofmann, Richard (1866-1945): 251, 262,
277
Benjamin, Walter (1892-1940): _____ 139
Bergson, Henri (1859-1941): _____ 13, 36, 90
Bismarck, Otto von (1815-1898): _____ 148
Blanchot, Maurice (1907-2003): _____ 138
Bloch, Ernst (1885-1977): 8, 9, 14, 37, 47, 118,
139, 190, 191, 192, 202, 203, 215, 219, 220,
236, 237, 254, 258, 289, 297
Boas, Franz (1858-1942): _____ 57
Botero, Fernando (n. 1932): _____ 234
Brahe, Tycho (1546-1601): _____ 261
Brecht, Bertolt (1898-1956): 9, 27, 30, 70, 193,
219, 253
Bruegel el Viejo, Peter (1525-1568): _____ 132
Brunhind. Personaje de una obra de Ernst ___ 241
Brunilda. Personaje de una ópera de Wagner 239
Bruno. Pianista amigo de Lukács y Ljena ___ 183
Bruno, Giordano (1548-1600): _____ 193
Bueno, Sánchez Gustavo (n. 1955): ___ 148, 317

C

- Caparrós, D, José (n.): ___ 9, 10, 64, 65, 69, 217,
218, 253, 282, 283, 284, 313
Cervantes, Saavedra, Miguel de (1547-1616):
_____ 31, 85, 98, 113, 114, 287
Cézanne, Paul (1839-1906): 220, 221, 230, 317,
318

Ch

- Chomsky, Noam (n. 1928): _____ 199

C

- Cimabue, Cenni di Pepo (1240-1302): _____ 221
Cohen, Hermann (1842-1918): _____ 14, 46, 149
Cometa, Michele (n. 1959): ___ 15, 16, 199, 202,
293
Comte, Auguste (1798-1857): _____ 169, 210

Copérnico, Nicolás (1473-1543): 210, 261, 299
Creonte, (Creón). Personaje de una obra de
Sófocles _____ 84, 92, 167
Croce, Benedetto (1866-1952): _____ 203

D

Danto, Artur (1924-2013): _____ 139, 313
De Feo, M, Nicola (1939-2002): _____ 10, 201
Debord, Guy (1931-1994): _____ 238
Defoe, Daniel (1659-1731): _____ 114, 282, 286
Deleuze, Gilles (1925-1995): _____ 68
Derrida, Jacques (1930-2004): _____ 138
Descartes, Rene (1596-1650): _____ 139, 313
Diderot, Denis (1713-1784): _____ 30, 77
Dilthey, Wilhelm (1833-1911): 13, 27, 36, 46,
93, 143, 146, 149, 151, 152, 153, 154, 169,
184, 226
Dios 6, 34, 36, 90, 131, 132, 134, 135, 136, 140,
160, 162, 166, 177, 184, 189, 266, 295, 313,
316
Don Quijote. Personaje de una obra de Cervante
_____ 113, 114, 287
Dostoievski, Fiódor (1821-1881): _ 2, 9, 16, 22,
31, 33, 37, 47, 53, 55, 98, 116, 119, 120, 126,
156, 163, 164, 169, 178, 179, 180, 183, 184,
188, 189, 190, 191, 202, 282, 286, 293, 297,
313
Durkheim, Émile (1858-1917): _____ 210

E

Edgar. Personaje del Rey Lear _____ 85
Edipo. Personaje de Sófocles ____ 76, 105, 244
Ehrenburg, Ilyá (1891-1967): _____ 219, 253
Einstein, Albert (1789-1955): _____ 70
El príncipe Myshkin. Personaje de Dostoiivski23
Engels, Friedrich (1820-1895): _ 21, 28, 30, 33,
35, 57, 69, 78, 149, 150, 203, 210, 275, 297,
311, 313, 315
Enrique el verde _____ 5, 281
Ernest, Paul (1866-1933): 13, 132, 135, 190, 236

Esquilo (525 a. C.-456 a. C.): _____ 79, 84, 133
Eurípides (480-484 a. C.-406 a. C.): ____ 79, 168

F

Fausto. Personaje de Goethe ____ 4, 50, 51, 53
Federico, Guillermo III (1770-1840): _____ 184
Fernando, Francisco de Austria (1863-1914):30
Feuerbach, Ludwig (1804-1872): _____ 68
Fichte, Johann Gottlieb (1762-1814): __ 38, 48,
123, 165, 169, 287
Fiedler, Konrad (1841-1895): _____ 13, 313
Fielding, Henry (1707-1754): __ 114, 232, 286
Flaubert, Gustave (1821-1880): ____ 33, 98, 115,
217, 282, 286, 287
Fliess, Wilhelm (1858-1928): _____ 42
Foster, Hal (n. 1955): _____ 139, 238, 313
Foucault, Michel (1926-1984): __ 68, 138, 139
France, Anatole (1844-1924): _____ 248
Freiherr von Hardenberg, Georg Philipp.
Novalis. (1772-1801): _____ 123,
247, 255
Freud, Sigmund (1856-1939): ____ 42, 313, 314
Fukuyama, Francis (n. 1952): _____ 140

G

Gadamer, Hans-Georg (1900-2002): _ 138, 313
Galileo, Galileo (1564-1642): _____ 193, 210
Garaudy, Roger (1913-2012): __ 133, 141, 266,
302, 313
García, Márquez Gabriel (1927-2014): _____ 62
Gehlen, Arnold (1904-1976): _____ 57
George, Stefan (1868-1933): _____ 30, 201
Gödde, Christoph (): _____ 75, 313
Goethe, Johann Wolfgang von (1749-1832): _ 6,
9, 19, 21, 28, 32, 47, 58, 64, 67, 69, 86, 87,
88, 98, 114, 123, 135, 167, 168, 202, 203,
274, 280, 281, 283, 297, 309, 311
Gogol, Nikolái (1809-1852): _____ 12
Goldmann, Lucien (1913-1970): 10, 17, 76, 117,
118, 120, 121, 126, 138, 150, 160, 161, 209,

210, 211, 264, 265, 275, 276, 286, 287, 311,
314
Gómez, Carlos (n.): _____ 301, 314
Goncharova, Natalia (1881-1962): _____ 221
Gorki, Máximo (1868-1936): _ 12, 33, 69, 116,
300, 314
Grabenko, Ljena. Segunda mujer de Lukács. 183
Grani. Nombre del caballo de Sigfrido en la
ópera *El anillo de los Nibelungos* de Wagner
_____ 239
Greenberg, Clement (1909-1994): _____ 139
Guattari, Félix (1930-1992): _____ 42, 155, 285

H

Habsburgo. Casa real europea _____ 7, 44
Hamvas, Béla (1897-1968): _____ 227
Hauptmann, Gerhart (1862-1946): _____ 231
Hauser, Arnold (1892-1978): _10, 42, 104, 175,
176, 216, 295, 296, 311, 314
Hebbel, Friedrich (1813-1863): 9, 22, 26, 27, 29,
45, 47, 51, 82, 290
Héctor. Personaje de Homero _____ 17
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831): 9,
21, 29, 30, 31, 35, 36, 38, 40, 46, 48, 68, 70,
78, 80, 82, 84, 90, 91, 92, 100, 102, 108, 117,
122, 127, 137, 139, 140, 141, 148, 149, 163,
165, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 184, 185,
186, 187, 188, 202, 203, 204, 205, 208, 209,
218, 219, 224, 236, 238, 243, 244, 258, 266,
267, 268, 273, 286, 287, 294, 309, 311, 313,
314
Heidegger, Martín (1889-1976): 59, 67, 68, 80,
81, 118, 119, 137, 138, 144, 187, 267, 268,
273, 274, 314
Heine, Heinrich (1797-1856): _____ 29
Helánico (491 a. C.-405 a. C.): _____ 261
Heráclito (540 a. C.-480 a. C.): _____ 67, 274
Hermanos Schlegel _____ 96, 123, 272
Hernández, Domingo (n.): _____ 238
Hesíodo (VIII a. C.-VII a. C.): _____ 261

Higgs, Peter (n. 1929): _____ 70
Hitler, Adolfo (1889-1945): _____ 138, 141
Hobbes, Thomas (1588-1679): _____ 163
Hodges, H, Arthur (1905-1976): 148, 150, 154,
186
Hohenzollern. Casa real europea _____ 7
Hölderlin, Friedrich (1770-1843): 67, 272, 273,
274
Holz, Hans Heinz (1927-2011): 10, 17, 244, 284,
311
Homero (siglo VIII a. C.): 19, 28, 31, 33, 37, 53,
86, 97, 98, 99, 100, 103, 111, 112, 116, 120,
190, 261
Horkheimer, Max (1895-1973): _____ 94, 156
Husserl, Edmund (1859-1938): _____ 13, 15, 265

I

Ibsen, Henrik (1828-1906): 9, 12, 13, 22, 26, 27,
29, 38, 45, 47, 51, 78, 82, 104, 110, 131, 132,
175, 176, 189, 190, 193, 197, 211, 243, 244,
290, 291, 295, 296, 297
Ifigenia. Personaje de una tragedia. Eurípides,
Racine y Goethe _____ 167, 168
Infranca, Antonino (n. 1957): _ 10, 62, 311, 312
Ivánov, Victor (n. 1924): _____ 139, 314

J

Jaspers, Karl (1883-1969): _____ 138, 187
Jauss, R, Hans (1921-1997): _____ 52, 131, 167
Jesús. Figura central del cristianismo_ 6, 16, 198
Joyce, James (1882-1941): _____ 115, 219, 253
Judít. Personaje de una obra teatral de Hebbel.
_____ 167

K

Kadarkay, Arpad (n. 1934): _ 8, 10, 12, 16, 18,
19, 20, 21, 23, 26, 39, 41, 43, 44, 45, 48, 49,
51, 52, 53, 83, 96, 128, 132, 164, 165, 169,
173, 175, 176, 178, 181, 182, 183, 184, 189,

- 192, 200, 203, 204, 209, 211, 212, 255, 271, 285, 312
- Kamin, León. (n. 1927): _____ 72, 73
- Kant, Immanuel (1724-1804): 6, 7, 9, 14, 16, 30, 34, 38, 48, 54, 92, 94, 100, 126, 148, 149, 156, 158, 163, 164, 165, 168, 173, 182, 185, 198, 258, 262, 272, 273, 288, 292, 293, 315
- Karamazov, Alexei. Personaje de una obra de Dostoievski _____ 188
- Kassner, Rudolf (1873-1959): ___ 185, 229, 249
- Kaufmann, Walter (1921-1980): 167, 169, 187, 314
- Keller, Gottfried (1819-1890): _____ 32
- Kierkegaard, Soren (1813-1855): 2, 6, 9, 22, 23, 27, 29, 36, 47, 53, 54, 59, 61, 70, 81, 135, 163, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 191, 197, 258, 262, 264, 291, 293, 314
- Kjoejelund. Personaje de una ópera de Wagner _____ 239
- Kleist, Heinrich (1777-1811): _____ 249, 266
- Kodály, Zoltán (1882-1967): _____ 12
- Kofler, Leo (1907-1995): _____ 10, 314
- Kolakowski, Leszek (1927-2009): _____ 204
- Kun, Béla (1886-1938): _____ 12
- L**
- L'Orfeo. (Orfeo). Personaje mitológico y de una ópera de Moneverdi _____ 133, 317
- Lacan, Jacques (1901-1981): _____ 138
- Laplace, Pierre-Simon (1749-1827): _____ 30
- Lariónov, Mijaíl (1881-1964): _____ 221
- Lask, Emil (1875-1915): _9, 13, 14, 15, 20, 27, 38, 46, 47, 48, 146, 149, 258, 263, 265
- Lautrec, Toulouse (1864-1901): _____ 171
- Lear. Personaje de una obra de Shakespeare _ 85
- Leibniz, Gottfried (1646-1716): _____ 80, 300
- Lenin, Vladímir Ilich Uliánov (1870-1924): 10, 17, 18, 28, 33, 35, 38, 40, 46, 48, 55, 60, 61, 62, 66, 69, 81, 139, 149, 165, 192, 193, 202, 215, 284, 294, 297, 309, 310, 314
- Lessing, Ephraim Gotthold (1729-1781): 12, 77, 106
- Lessner, Richard (): _____ 45
- Leverkühn, Adrian. Personaje de una obra de Thomas Mann _____ 75, 285
- Lévi-Strauss, Claude (1908-2009): _____ 81
- Lichtheim, Georg (1912-1973): _ 10, 15, 17, 48, 49, 51, 148, 149, 151, 152, 153, 169, 184, 188, 192, 206, 227, 265, 312
- Liebmann, Otto (1840-1912): _____ 156, 315
- Lifschitz, Mijaíl (1905-1983): _____ 21, 28, 315
- López, S, Jose (n. 1937): 10, 11, 12, 15, 26, 29, 31, 41, 46, 50, 51, 55, 57, 77, 78, 90, 93, 103, 104, 105, 106, 127, 159, 165, 170, 177, 180, 190, 195, 205, 232, 253, 266, 289, 291, 302, 312
- Lorca, G, Federico (1898-1936): _____ 289
- Löwinger, József. Padre de Lukács: _____ 44
- Löwy, Michael (n. 1938): 9, 175, 189, 190, 191, 236, 237, 293, 312
- Lubota, Lorenz. Personaje de Phantom. Obra cinematográfica de Murnau: _____ 266
- Ludz, Peter (1931-1979): _____ 13, 25
- Lukács, Georg (1885-1971): 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163,

- 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 309, 310, 311, 312
- Luxemburgo, Rosa (1871-1919): 10, 17, 38, 165, 312
- Lyotard, Jean-François (1924-1998): 137, 140, 315
- M**
- Macbeth. Personaje de una obra de Shakespeare _____ 85
- Macció, Marco (n.): _____ 245, 257
- Macduff. Personaje de una obra de Shakespeare _____ 85
- Mach, Ernst (1838-1916): _____ 81
- Makárenko, Antón (1888-1939): ___ 9, 33, 116, 297, 315
- Malévich, Kazimir (1878-1935): _____ 221
- Malraux, André (1901-1976): _____ 160
- Mann, Thomas (1875-1955): ___ 9, 13, 19, 33, 40, 43, 74, 109, 116, 118, 155, 180, 236, 237, 239, 240, 271, 273, 274, 285, 299, 310, 311, 313, 315
- Mannheim, Karl (1893-1947): _____ 12
- Maquiavelo, Nicolás (1469-1527): ___ 127, 128
- Marcuse, Herbert (1898-1979): _____ 138
- Martínez, M, Francisco José (n.): 1, 10, 42, 134, 139, 141, 155, 160, 162, 166, 191, 192, 193, 267, 268, 285, 286, 299, 313, 315, 316, 317
- Marx, Karl (1818-1883): 4, 8, 9, 14, 21, 23, 28, 29, 30, 31, 35, 40, 46, 52, 57, 58, 67, 68, 69, 78, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 128, 140, 141, 142, 150, 165, 182, 188, 192, 193, 203, 204, 205, 207, 209, 210, 215, 236, 241, 245, 246, 247, 262, 264, 274, 276, 277, 294, 297, 298, 299, 301, 309, 310, 311, 315
- May, Theresa (n. 1956): _____ 195
- Mefistófeles. Personaje de una obra de Goethe _____ 50
- Merchán, Vicente (n. 1932): 70, 170, 171, 173, 183
- Merleau-Ponty, Maurice (1908-1961): _ 8, 138, 141, 227
- Mészáros, István (n. 1930): _ 10, 14, 46, 47, 48, 54, 166, 192, 200, 205, 206, 209
- Mici. Hermana de Lukács _____ 45
- Míguez, B, Aida (n.): 79, 99, 103, 107, 213, 315
- Millet, Francois-Jean (1814-1875): _____ 102
- Molière (1622-1673): _____ 12
- Monteverdi, Claudio (1567-1643): ___ 133, 317
- Moreno, Jaime. Citado como (J. M) (n 1945): 8, 34, 53, 86, 207, 230, 236, 242, 246, 259, 267, 275, 294
- Morgan, Lewis Henry (1818-1881): _____ 57
- Muñoz, Jacobo (1942-2018): _ 8, 10, 12, 25, 43, 53, 54, 79, 88, 89, 94, 97, 99, 101, 111, 118, 119, 128, 132, 138, 156, 200, 250, 263, 264, 282, 294, 295, 298, 299, 301, 312, 315
- Murnau, Friedrich W (1888-1931): _____ 266
- N**
- Naphta. Personaje de una obra de Thomas Mann _____ 236
- Natorp, Paul (1854-1924): _____ 14, 149
- Newton, Isaac (1643-1727): _____ 30, 70
- Nicómaco (vivió c. 325 a. C.): _____ 23, 313

Nietzsche, Friedrich (1844-1900): 2, 6, 7, 8, 16, 28, 29, 30, 36, 39, 47, 57, 62, 68, 81, 82, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 104, 106, 107, 108, 111, 145, 154, 162, 176, 180, 194, 197, 201, 214, 215, 218, 239, 240, 243, 258, 259, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 293, 315

O

Olsen, Regina (1822-1904): 36, 166, 171, 177, 180, 262, 293

Otello. Personaje de una obra de Shakespeare 12

P

Parkinson, G, H, R (1923-2015): 10, 13, 14, 15, 20, 21, 149, 150, 196, 199, 200, 210, 219, 253, 266, 286, 287, 312

Parménides de Elea (entre el 530 a. C. y el 515 a.C.): 67, 274

Pascal, Blaise (1623-1662): 59, 60

Pávlov, Iván (1849-1936): 18, 60, 61, 62, 71, 72, 74, 291, 294, 317

Philippe, Charles-Louis (1874-1909): 177

Piana, Giovanni (n. 1940): 10, 12, 28, 38, 165, 312

Picasso, Pablo (1881-1973): 234

Platón (427 a. C.-347 a. C.): 34, 38, 58, 59, 67, 70, 100, 104, 107, 112, 124, 222, 223, 224, 225, 226, 233, 267, 274, 315

Plotino (205-270): 38

Pollak. Judie y Zsigmond. Abuelos de Lukács 41, 44

Pollock, Jackson (1912-1956): 234

Popper, Leo (1886-1911): 34, 47, 51, 146, 163, 204, 225, 296

Príncipe Myshkin. Personaje de una obra de Dostoievski 188

Prometeo. Personaje de la mitología griega 84, 133

Protágoras (485 a. C.-411 a. C.): 259

Proust, Marcel (1913-1927): 115

Ptolomeo, Claudio (100-170): 210, 299

R

Rabelais, François (1494-1553): 31, 85, 113

Racine, Jean (1639-1699): 167, 168, 291

Raddatz, Fritz J (1931-2015): 10, 311

Rafael, Sanzio (1483-1520): 34

Razumijin. Personaje de una obra de Dostoievski 196

Reale, Giovanni (1931-2014): 68, 158, 218, 287, 316

Redondo, J, Manuel (n.): 222

Rescorla, Robert, A (n. 1940): 72, 73

Riazanov, David (1870-1938): 21

Ricardo III. Personaje de una obra de Shakespeare 85

Richmond. Personaje de una obra de Shakespeare 85

Rickert, Heinrich (1863-1936): 13, 20, 27, 36, 149, 152, 258

Ritschl, Friedrich, W (1806-1876): 107

Rivera de Rosales, Jacinto (n. 1949): 238

Rodríguez, Silvio (n. 1946): 139, 317

Rolland, Romain (1866-1944): 33, 116

Román, López María, T. (-2017): 133, 316

Rorty, Richard (1931-2007): 138

Rousseau, Jean-Jacques (1712-1778): 30

Rubio, Ll, Francisco (1930-2016): 182

Ruiz, Rene (n.): 10, 236, 312

S

Savater, Fernando (n. 1947): 80

Sacristán, Manuel (1925-1985): 18, 60, 70, 72, 74, 279, 313

Salviati 193

Sánchez, M, Diego (n. 1950): 79, 80, 108, 148, 238, 316, 317

Sancho Panza. Personaje de una obra de Cervantes 113

- Sartre, Jean-Paul (1905-1980): _ 8, 39, 81, 119, 138, 141
- Schelling, Friedrich (1775-1854): 136, 137, 186, 187, 287
- Schiller, Friedrich (1759-1805): _ 169, 171, 280
- Schlegel, Friedrich (1772-1829): _____ 123
- Schönberg, Arnold (1874-1951): _____ 74
- Schopenhauer, Arthur (1788-1860): 16, 39, 81, 82, 201
- Scott, Walter (1771-1832): _____ 69
- Sécharde, David. Personaje de una obra de Balzac _____ 123
- Seidler, Irma (1882-1911): 2, 23, 34, 36, 51, 146, 166, 169, 174, 175, 177, 178, 292, 293
- Shakespeare, William (1564-1616): _ 9, 12, 13, 19, 22, 24, 27, 29, 47, 55, 60, 63, 64, 69, 77, 78, 84, 85, 86, 87, 190, 243, 244, 249, 283, 291, 297
- Shaw, George Bernard (1856-1950):_ 9, 12, 22, 27, 30, 47, 51, 104, 290, 296
- Shólojov, Mijaíl (1905-1984): _ 9, 33, 69, 88, 116, 242, 289, 297, 316
- Sigfrido. Personaje de una ópera de Wagner _____ 239, 272
- Simmel, Georg (1858-1918): 8, 9, 13, 14, 20, 27, 36, 46, 86, 90, 93, 144, 145, 146, 149, 205, 258
- Smollett, Tobias (1721-1771): _____ 114
- Sócrates (470 a. C.-399 a. C.): _ 106, 108, 223, 267
- Sófocles (496 a. C.-406 a. C.): _ 77, 79, 84, 86, 105, 167
- Solger, Karl Wilhelm Ferdinand (1780-1819): _____ 165
- Solís, Carlos (n.): _____ 210, 316
- Solyenitsin, Aleksandr (1918-2008): _____ 100
- Sonia. Personaje de una obra de Gorki _____ 188
- Spencer, Herbert (1820-0903): _____ 169, 210
- Spengler, Oswald (1880-1936): _____ 197
- Spinoza, Baruch (1632-1677): ____ 88, 162, 163, 182, 267, 316
- Sprecher, Thomas (n.): _____ 313
- Stalin, Iósif (1878-1953): _____ 222, 317
- Stendhal (1783-1842): _____ 282, 286, 287
- Stirner, Max (1806-1856): _____ 193
- Storm, Theodor (1817-1888): _ 117, 159, 188, 197, 198, 261
- Strauss, David Friedrich (1808-1874): ____ 193
- Strindberg, August (1849-1912): 9, 12, 13, 22, 26, 27, 30, 47, 51, 78, 81, 82, 104, 110, 190, 211, 290, 296, 297
- Sunstein, Cass (n. 1954): _____ 298, 316
- Surghi, Carlos (n.): ____ 10, 26, 42, 94, 120, 126, 169, 204, 214, 274, 312
- Szabó, Ervin (1877-1918): _____ 46

T

- Teatro Thalia _____ 26
- Tintoretto. Comin, Jacopo (1518-1594): _ 132, 318
- Tolstoi, León (1828-1910): 9, 33, 47, 59, 61, 64, 69, 100, 190, 282, 283, 286, 297
- Trotsky, León (1879-1940): _ 68, 69, 109, 254, 255, 270, 290, 316
- Tylor, Edward Burnett (1832-1917): _____ 57

U

- Uccello, Paolo (1397-1475): _____ 221

V

- Van Gogh, Vincent (1896-1948): 102, 230, 318
- Vattimo, Gianni (n. 1936): _____ 138, 316
- Vedda, Miguel (n.): _____ 5, 6, 10, 56, 81, 311
- Verdi, Giuseppe (1813-1901): 12, 129, 235, 317
- Voltaire (1694-1778): _____ 30
- Von Kehler, Friedrich (1820-): _____ 91, 92

W

Wagner, Richard (1813-1883): 29, 82, 107, 235,
237, 239, 240, 271, 272, 317
Weber, Max (1864-1920): 8, 9, 14, 20, 37, 46,
86, 118, 149, 200, 201, 210, 237, 258, 263,
264, 265, 311
Wertheimer, Adél. Madre de Lukács _____ 44
Whitehead, Alfred (1861-1947): _____ 34
Wilhelm Meister. Obra de Goethe 5, 6, 32, 114,
123, 281
Winckelmann, Johann (1717-1768): ___ 96, 273

Windelband, Wilhelm (1848-1915): 20, 27, 37,
149
Wittgenstein, Ludwig (1889-1951): 40, 48, 49,
144
Wolff, Christian (1679-1754): _____ 166

Y

Yvars, J. F. (n.): _____ 9, 44

Z

Zola, Emile (1840-1902): _____ 115, 217

Índice de materias

A

Antropomorfización _____ 66, 222

Arte

clásico _____ 224

arte de vanguardia _____ 37, 224, 227, 253

arte moderno _____ 215, 270, 272

arte proletario _____ 220

B

Bloqueo _____ 72

Bondad _ 16, 20, 31, 34, 54, 155, 164, 166, 178,
179, 182, 185, 188, 189

dostoievskiana _____ 155

C

Cismundano _____ 136, 171

Cómico _____ 129

Comunismo _____ 18, 39, 98

soviético _____ 39

Conciencia ___ 10, 14, 43, 83, 91, 113, 120, 128,
134, 173, 175, 195, 214, 232, 266, 302

de clase del proletariado _____ 10

de la clase dominante _____ 128

la mala _____ 173

Condicionamiento Clásico _____ 72

Contigüidad _____ 72

Contingencia _____ 72

Cultura 12, 18, 20, 37, 42, 47, 48, 51, 52, 53, 54,
70, 75, 79, 82, 109, 116, 123, 128, 139, 149,
150, 182, 183, 185, 197, 209, 221, 227, 236,
240, 243, 247, 250, 255, 256, 263, 265, 266,
267, 299, 300, 314, 315, 318, 319

alemana _____ 46

burguesa _____ 123, 220

centroeuropea _____ 42

del renacimiento humanista _____ 40

estética _____ 49, 256

germánica _____ 167

griega _____ 225

húngara _____ 12

moderna _____ 79, 271

occidental _____ 302

oficial del mundo austrohúngaro _____ 11

racionalizada _____ 264

social _____ 209

socialista _____ 139

del proletariado _____ 255

D

Dialéctica __ 2, 8, 25, 28, 35, 36, 63, 67, 79, 84,
119, 131, 136, 142, 144, 148, 153, 161, 165,
166, 172, 185, 206, 212, 214, 217, 231, 233,
240, 249, 260, 262, 274, 275, 287, 296, 315

concreta e histórica _____ 67

de destino y libertad _____ 79

de la moral y la ética _____ 161

de la realidad _____ 25, 260

de la realidad social _____ 84

de la sociedad _____ 296

de lo general y lo individual _____ 8

de los estados y de la guerra _____ 148

de tesis, antítesis y síntesis _____ 287

hegeliana _____ 36, 119, 142

histórica de Hegel _____ 165

materialista _____ 63, 79, 274

Dilema _____ 136, 195, 200, 245, 248

estético _____ 245, 248

ético _____ 195, 200, 245

moral _____ 195, 245

teórico _____ 137, 245

trágico _____	homérica ____ 31, 99, 100, 102, 111, 162, 243
__245	la vieja _____ 116
Dios	pura y la novela _____ 112
en la tragedia _____ 131	y la gran épica _____ 116
del Antiguo Testamento _____ 34	y la moderna forma de refigurar la tragedia
del pueblo hebreo _____ 6	humana _____ 160
	y la novela _____ 114, 208
	Espíritu
	absoluto _____ 84
	alemán _____ 202
	aristocrático _____ 7, 102
	burgués _____ 237
	ciudadano _____ 271, 285
	creador _____ 97
	creativo _____ 255
	de la guerra _____ 202
	de la historia _____ 36
	de la música _____ 107
	divino _____ 184
	eidético _____ 34
	fascista _____ 273
	filosófico burgués _____ 266
	gregario _____ 7
	griego _____ 102, 273
	humano _____ 241
	ilustrado _____ 167
	natural griego _____ 272
	Estado
	absolutista prusiano _____ 140
	prusiano de Federico Guillermo III _____ 184
	sobre el individuo _____ 184
	Estética
	de Lukács _____ 204
	de Nietzsche _____ 272
	entre sujeto y objeto _____ 216
	fascista _____ 8, 36, 269
	grande _____ 256
	griega _____ 267
	idealista _____ 274
	kantiana _____ 35
Edad Media _29, 63, 94, 96, 112, 113, 229, 267, 297	
y el inicio de la Modernidad _____ 29, 94	
y el mundo contemporáneo _____ 299	
y el surgimiento de la época burguesa ____ 63	
Ensayista 57, 112, 163, 204, 214, 225, 226, 256	
y el poeta _____ 112	
Épica _ 33, 92, 96, 100, 115, 116, 119, 208, 319	
de los poemas homéricos _____ 100	
grande _____ 96, 116	
social _____ 116	
y dramática _____ 208	
Época	
actual _____ 265	
antigua _____ 244	
burguesa _____ 96, 113	
contemporánea _____ 108	
de aprendizaje _____ 17	
de madurez _____ 92	
de nacimiento de la tragedia _____ 84	
dramática _____ 291	
del imperialismo _____ 121	
feudal a la moderna _____ 60	
griega _____ 292	
heroica _____ 291	
moderna _____ 34, 113, 168	
precapitalistas _____ 25	
realistas _____ 279	
Epojé _____ 138	
Epopéya __31, 96, 99, 100, 102, 103, 111, 112, 114, 116, 131, 160, 162, 208, 212, 213, 243	
del mundo abandonado por los dioses __ 131	

K

Kantiano 6, 16, 20, 70, 148, 151, 164, 167, 170, 173, 287
neokantiano _____ 20, 27, 151, 164, 215, 262

L

Libertad

castradora _____ 283
creadora _____ 227
de Sartre _____ 39
individual _____ 188
y ocio _____ 298

M

Metafísica ___ 38, 59, 67, 68, 90, 124, 128, 134, 137, 144, 147, 152, 160, 161, 195, 267, 274, 275
occidental _____ 67, 144, 274
tradicional _____ 68, 137, 152
Método ___ 6, 25, 63, 67, 73, 137, 147, 163, 184, 196, 253, 269, 270, 272, 282, 286, 287, 315
científico _____ 196
correcto _____ 63, 282
de Heidegger _____ 137
de las ciencias del espíritu _____ 151
de valoración del sujeto _____ 287
dialéctico _____ 184
dialéctico de Marx _____ 67
geométrico _____ 163
marxista _____ 272
natural _____ 272
nietzscheano _____ 270
pavloviano _____ 73
único correcto _____ 63, 147
Modernidad _____ 56, 91, 119
Moral
abstracta _____ 161
basada en el deber-ser _____ 198
burguesa _____ 156, 168
convencional _____ 176, 295

crisis moral de Occidente _____ 199
de los muertos vivientes _____ 173
del hombre moderno _____ 16
en Kant se transforma en Ontología ____ 258
individualista _____ 165
inmoral _____ 200
kantiana _____ 148, 162, 197

Mundo

académico de Alemania _____ 37
alienado _____ 83
burgués _____ 53, 85
clásico griego _____ 77, 94
creado por la subjetividad humana _____ 57
de aventuras de la novela de caballería ____ 85
de la creación artística _____ 65
de la creación de obras de arte _____ 52
de la literatura _____ 94
de la tragedia _____ 94
en toda su amplitud _____ 32
exterior _____ 55
griego _____ 84
heleno _____ 58, 79
interior _____ 62
mágico _____ 58
medieval _____ 85
metafísico _____ 57
moderno _____ 79
oficial de la cultura _____ 51
prehelénico _____ 77, 94

N

Naturaleza

entera _____ 270
estético-contemplativa _____ 169
metafísica _____ 134
vivenciable _____ 142

Novela

burguesa _____ 32
burguesa del presente _____ 116
clásica _____ 118

como épica _____	116
corta _____	100, 117
de caballería _____	85
de caballería o de aventuras _____	96
de formación _____	28
didáctico-utópica _____	32
histórica _____	9
moderna _____	85, 111, 162
occidental _____	287
realista rusa _____	31, 96

P

Pesimismo _____	29, 82, 122, 165
Positivismo __	17, 29, 40, 48, 49, 144, 152, 169, 202, 262, 280
de Comte y Spencer _____	169
de las ciencias empíricas y el vitalismo _	152
lógico _____	40, 144
neokantiano _____	262
Primera Guerra Mundial	14, 20, 27, 30, 41, 146, 148, 156, 161, 163, 184, 188, 292, 296
Proletariado	
de Budapest _____	12
el sujeto-objeto idéntico _____	199
en el socialismo _____	197
revolucionario _____	161
universal _____	162, 197

R

Realidad	
alienada _____	228
cotidiana _____	219
de la consciencia social _____	209
exterior _____	218
material _____	205
social _____	214, 227, 233
Realismo	
crítico _____	248
ruso _____	21
socialista _____	9, 235, 253, 282

Reflejo	
científico _____	59, 111, 252
condicionado _____	72
correcto _____	58
de la realidad _____	57, 58
de la vida cotidiana _____	61
estético _____	65, 284
fotográfico _____	216
incondicionado _____	72
Reflexología _____	18, 71, 73
de Iván Pávlov _____	18
Renacimiento __	40, 96, 102, 129, 215, 229, 297
de lo clásico _____	103
del drama feudal y cortesano _____	129
humanista _____	40
Revista Athenaeum _____	96
Revolución	
bolchevique _____	174, 195
democrática de 1848 _____	115, 271
francesa _____	97, 123
proletaria _____	161
proletaria en Alemania _____	296
rusa _____	255
socialista _____	195

S

Socialismo	33, 97, 98, 134, 139, 194, 197, 200, 212, 216, 248
Sociedad	
alienada _____	246
burguesa _____	33, 85, 114, 200
capitalista _____	137
civil _____	29
de clases _____	84
de consumo _____	238
del intercambio _____	252
dominante _____	295
européa _____	29
feudal _____	85, 129
individualista _____	121

moderna _____	234	social _____	259
precapitalista _____	84	trans-histórico _____	94
sin clases _____	140	transindividual _____	161
Sujeto			
construido de la lógica _____	50	T	
creador _____	274	Teoría de la Sorpresa _____	72
de la práctica _____	66	Tragedia	
en su totalidad _____	66	antigua _____	84
estético _____	259	burguesa _____	77, 102
ético _____	161	griega _____	96, 107
histórico _____	161	humana _____	297
natural _____	50	moderna _____	91
real _____	261		

Bibliografía

Bibliografía de Georg Lukács en castellano

- Lukács, G. *Acerca de la pobreza de espíritu*. Buenos Aires: Gorla, 2015.
- . *Aportaciones a la historia de la estética*. México: Grijalbo, 1966.
- . *Derrotismo y Dialéctica*. Buenos Aires: Herramienta, 2015.
- . *Diario 1910-1911. Y otros inéditos de juventud*. Barcelona: Península, 1985.
- . *Dostoyevski*. Murcia: Biblioteca de Caracteres Literarios, 2001.
- . *El alma y las formas*. Valencia: Universitat de València, 2013.
- . *El asalto a la razón*. México: Grijalbo, 1987.
- . *El joven Hegel*. Barcelona: Grijalbo, 1964.
- . et al. *El joven Lukács*. México: Cuadernos de Pasado y Presente, Siglo XXI, 1978.
- . *Escritos de Moscú*. Buenos Aires: Gorla, 2011.
- . *Estética I-II*. Barcelona: Grijalbo, 1966.
- . *Estética III-IV*. Barcelona: Grijalbo, 1967.
- . *Falsa y auténtica Ontología de Hegel*. Barcelona: edicions bellaterra, 2017.
- . *Goethe y su época*. Barcelona: Grijalbo, 1968.
- . *Historia y consciencia de clase*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1985.
- . *La crisis de la filosofía burguesa*. Buenos Aires: La pléyade, 1975.
- . *La novela histórica*. México D. F.: ERA, 1966.
- . *Lenin-Marx*. Buenos Aires: Ediciones Gorla, 2005.
- . *Materiales sobre el realismo*. Barcelona: Grijalbo, 1977.
- . *Problemas sobre el realismo*. Barcelona: Grijalbo, 1976.
- . *Prolegómenos a una estética marxista*. Barcelona: Grijalbo, 1969.

- - - . *Qué es el ensayo*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016.
- - - . *Realismo socialista de hoy*. Madrid: Revista de Occidente Tomo XIII, 1966.
- - - . *Realistas alemanes del siglo XIX*. Barcelona: Grijalbo, 1970.
- - - . *Significado actual del realismo crítico*. México D, F: Ediciones Era, 1984.
- - - . *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península, 1968.
- - - . *Táctica y ética. Escritos tempranos (1919-1929)*. Buenos Aires: Herramienta, 2014.
- - - . *Teoría de la novela*. Barcelona: Ópera Mundi, 1999.
- - - . *Testamento político*. Buenos Aires: Ediciones Herramienta, 2004.
- - - . *Thomas Mann*. Barcelona: Grijalbo, 1969.

Bibliografía de Georg Lukács en alemán

Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwiednota:

Tome I : Frühschriften, I : *Die Seele und die Formen* (1911). *Die Theorie des Romans* (1920).
Anhang : *Kleinere Schriften*, 1909-1920.

Tome II: Frühschriften, II : *Geschichte und Klassenbewusstsein* (1923). *Lenin* (1924). *Moses Hess* (1926). Anhang : *Autobiographie*.

Tome III : *Kleine Schriften* : *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur. Existentialismus oder Marxismus. Zur philosophischen Entwicklung des jungen Marx*. Anhang : *Kleinere publizistische Schriften*.

Tome IV : *Probleme des Realismus, I* : *Essays über Realismus. Marx und das Problem des ideologischen Verfalls. Volkstribun oder Bürokrat? Wider den missverstandenen Realismus*. Anhang : *Aufsätze aus der Linkskurve*.

Tome V : *Probleme des Realismus, II* : *Der russische Realismus in der Weltliteratur* .

Tome VI : *Probleme des Realismus, III* : *Der historische Roman. Balzac und der französische Realismus*.

Tome VII : *Deutsche Literatur in 2 Jahrhunderten : Goethe und seine Zeit. Deutsche Realistendes 19. Jahrhunderts. Thomas Mann.*

Tome VIII : *Der junge Hegel.*

Tome IX : *Die Zerstörung des Vernunft.*

Tome X : *Probleme der Aesthetik : Beitrage zur Geschichte der Ästhetik. Die Sickingendebatte zwischen Marx-Engels und Lassalle. Friedrich Engels als Literaturtheoretiker und Literaturkritiker. Über die Kategorie der Besonderheit.*

Tome XI-XII : *Ästhetik, I : Die Eigenart des Ästhetischen.*

Tome XIII-XIV : *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins.*

Tome XV : *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas.*

Tome XVI : *Heidelberger Philosophie der Kunst (1912-1914).*

Tome XVII : *Heidelberger Ästhetik (1916-1918).*

Tome XVIII : *Autobiographische Texte und Gespräche (Ce dernier tome publié chez Aisthesis) Zur Kritik der faschistischen Ideologie, Aufbau, Berlin 1989 Schicksalswende : Aufbau, 1956.*

Schriften zur Ideologie und Politik Luchterhand 1967.

Bibliografía sobre Georg Lukács

Feo de N. *Weber-Lukács*. Barcelona: a. redondo editor, colección beta, 1972.

Fritz j, raddatz. *Georg Lukács*. Madrid: Alianza, 1975a.

Goldmann, L. *Para una sociología de la novela*. Madrid: Editorial Ayuso, 1975b.

Hauser, A. *Conversaciones con Lukács*. Barcelona: Guadarrama, 1979.

Holz, K. et al. *Conversaciones con Lukács*. Madrid: Alianza, 1971.

Infranca, A y Miguel Vedda. *Testamento político: György Lukács*. Buenos Aires: Herramienta, 2004.

- Infranca, A. *Trabajo, individuo, historia*. Buenos Aires: Herramienta, 2005.
- Kadarkay, A. *Georg Lukács*. Valencia: Ediciones Alfons Magnànim, 1994.
- Lichtheim, G. *Lukács*. Barcelona: Grijalbo, 1973.
- López, S, J, I. *De lo trágico a lo utópico*. Madrid: Monte Ávila, 1978.
- - - . *Lukács: Búsqueda de fundamentos y "Diario" Inédito*. Teorema: Revista Internacional de filosofía. Vol. 6, N.º. 3-4, págs. 485-512. 1976.
- - - . *Lukács y el drama moderno*. Teorema: Revista Internacional de filosofía. Vol. 5, N.º. 3-4, págs. 407-426. 1975.
- Löwy, M. *El Marxismo Olvidado*. (R. Luxemburg, G. Lukács). Editorial Dynamis: 2014.
- - - . *El marxismo olvidado*. (R. Luxemburgo, G. Lukács), Barcelona: Ed. Fontamara, 1978.
- - - . *Para una sociología de los intelectuales revolucionarios*. México D, F: Siglo XXI, 1978.
- Muñoz, J. *Figuras del desasosiego moderno. Encrucijadas filosóficas de nuestro tiempo. Otras sendas perdidas (El joven Lukács y la «tragedia de la cultura moderna»)*. Madrid: Mínimo Tránsito. A. Machado Libros, 2002.
- Parkinson, G, H, R, ed. *Georg Lukács*. Barcelona: Grijalbo, 1973.
- Piana, Giovanni. *El joven Lukács*. México: Cuadernos de Pasado y Presente, Siglo XXI, 1978.
- Ruiz, R. *Lukács: Teoría Literaria*. Madrid: Las Américas, 1976.
- Surghi, Carlos. *"Forma, romanticismo y negatividad en el joven Lukács"*, en *Qué es el Ensayo*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2015.

Bibliografía complementaria

- Adorno, T, W. *Beethoven. Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, 2003.
- - - . *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, 2003.
- - - . *Monografías musicales*. Madrid: Akal, 2008.

- - - . *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.
- Althusser, L. *Para un materialismo aleatorio*. Madrid: Arena libros, 2002.
- Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Madrid: Alianza, 2010.
- - - . *Poética*. Madrid: Alianza, 2006.
- - - . *Política*. Madrid: Alianza, 2015.
- Breazu, M. *Estética y marxismo*. Barcelona: Ed Martínez Roca, 1969.
- Caparrós, D, J. *Introducción a la teoría literaria*. Madrid: Ramón Areces, 2010.
- Capella, J, R. *La práctica de Manuel Sacristán: una biografía política*. Madrid: Trotta, 2005.
- Christoph Gödde y Thomas Sprecher. *Correspondencia 1943-1955. Theodor W. Adorno. Thomas Mann*. México: FCE, 2006.
- Danto, A, C. *El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Madrid: Paidós, 2010.
- Descartes, R. *Discurso del método*. Madrid: Tecnos, 2006.
- Díaz, E. *De la Institución a la Constitución*. Madrid: Trotta, 2009.
- Dostoievski, F, M. *Los hermanos Karamázov*. Barcelona: Debolsillo, 2003.
- Duby, G. *Atlas histórico mundial*. Barcelona: Larousse, 2007.
- Engels, F. *Dialéctica de la naturaleza*. México D, F: Grijalbo, 1961.
- - - . *El origen de la familia la propiedad privada y el estado*. Moscú: Progreso, 1978.
- Esquilo, Sófocles, Eurípides. *Obras completas*. Madrid: Cátedra, 2016.
- Fiedler, K. *Escritos sobre el arte*. Madrid: La Balsa de la Medusa. 1991.
- Foster, H. *El retorno de lo Real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- Francis, F. *El fin de la historia*. Chicago: Artículo, 1988.
- Fraijó, M. *Filosofía de la religión*. Madrid: Trotta, 2010.
- Freud, S. *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza, 2010.
- Gadamer, G, H. *La dialéctica en Hegel*. Madrid: Cátedra, 2011.
- Garaudy, R. *Dios ha muerto: un estudio sobre Hegel*. Buenos Aires: Siglo XX, 1973.

- . *Dios ha muerto*. Buenos Aires: Editorial Platina, 1965.
- . *El método de Hegel*. Buenos Aires: Ed Leviatán, 1985.
- Goldmann, L. *Las ciencias humanas y la filosofía*. Buenos Aires: Ediciones nueva visión, 1972.
- Gómez, S, C. *Freud y su obra*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2014.
- Gorki, M. *La Madre*. Moscú: Editorial Progreso, 1975.
- Hauser, A. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1962.
- Hegel, G, W, F. *Ciencia de la lógica*. Buenos Aires: Ediciones Solar, 1982.
- . *De lo bello y sus formas. Estética*. Madrid: Espasa Calpe, 1946.
- . *El concepto de religión*. México: FCE, 1981.
- . *Escritos de juventud*. México, D.F: FCE, 2003.
- . *Estética*. Madrid: Akal, 2007.
- . *Estética*. Madrid: Abada, 2006.
- . *Fenomenología del espíritu*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- . *Fenomenología del espíritu*. Madrid: Abada, 2010.
- . *La razón en la historia*. Madrid: Seminarios y ediciones, S, A, 1972.
- Heidegger, Martin. *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Ivánov, V et al. *Problemas de la teoría del arte*. La Habana: Ed Arte y literatura, 1985.
- Kaufmann, W. *Hegel*. Madrid: Alianza Universidad, 1972.
- Kierkegaard, S. *Temor y temblor*. Madrid: Tecnos, 2014.
- Kofler, L. *Arte abstracto y literatura del absurdo*. Barcelona: Barral, 1972.
- Kojève, A. *Introducción a la lectura de Hegel*. Madrid: Trotta, 2013.
- Kon, I, S. *El idealismo filosófico y la crisis en el pensamiento histórico*. Buenos Aires: Edición Platina, 1962.
- Kosík, K. *Dialéctica de lo concreto*. México: Grijalbo, 1967.
- Lenin, V. *Cuadernos filosóficos*. Moscú: Progreso, 1965.

- - - . *Materialismo y empiriocriticismo*. Pekín: Ediciones en lenguas extranjeras, 1975.
- Liebmann, Otto. *Kant und die Epigonen: eine Kritische Abhandlung*. Stuttgart: Carl Schober, 1965.
- Lifschitz, M. *Karl Marx y la estética*. La Habana: Cuadernos de arte y sociedad, 1976.
- Lyotard, J. *La condición postmoderna*. Buenos Aires: Altaya, 1999.
- Makárenko, A. *Poema pedagógico*. Moscú: Progreso, (sin año).
- Mann, T. *Doktor Faustus*. Barcelona: Edhasa, 2009.
- - - . *La montaña mágica*. Barcelona: Plaza y Janes, 1986.
- Martín, T, J, M. *El libro de la ópera*. Madrid: Alianza, 2007.
- Martínez, M, F, J. *Hacia una era post-mediática*. Barcelona: Montesinos, 2008.
- - - . *Metafísica*. Madrid: UNED, 2011.
- Marx, K. *El Capital*. México D. F: Fondo de Cultura Económico, 1975.
- - - . *La génesis del capital*. Moscú: Ed Progreso, 1962.
- - - . *La ideología alemana*. Buenos Aires: Losada, 2010.
- - - . *Manuscritos de economía y filosofía*. Madrid: Alianza, 2001.
- Marx y Engels. *Sobre arte y literatura*. Bogotá: Suramérica: 1974.
- Mate, Reyes, ed. *Filosofía de la historia*. Madrid: Trotta, 1993.
- Meumann, E. *Introducción a la estética actual*. Madrid: Espasa Calpe, 1946.
- Míguez, B, A. *Mortal y fúnebre. Leer la Ilíada*. Madrid: Dioptrías, 2016.
- Mondolfo, R. *El humanismo de Marx*. México: FCE, 1973.
- Mora, J, F. *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel, 2009.
- Muñoz, J. *Filosofía de la historia*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.
- Nietzsche, F. *Aforismos*. Barcelona: Edhasa, 1994.
- - - . *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 1996.
- - - . *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1977.

- Platón. *Diálogos*. Madrid: Gredos, 2010.
- - - . *La República*. Madrid: Alianza, 2006.
- Politzer, G. *Principios elementales de filosofía*. Madrid: Akal, 1975.
- - - . *Crítica de los fundamentos de la psicología*. Barcelona: Ed Martínez Roca, 1969.
- Reale, G y Darío Antiseri. *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Barcelona: Herder, 2010.
- Riding, A y Leslei Dunton-Downer. *Ópera*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.
- Riegl, A. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2008.
- Román, M, T. *Sabidurías orientales de la antigüedad*. Madrid: Alianza, 2008.
- Rosental, M. M y Iudin, P. F. *Diccionario filosófico*. Madrid: Akal, 1975.
- Sánchez, M, D. *Diccionario de filosofía*. Madrid: Alderabán, 1996.
- Sánchez, V, A. *Ética*. Barcelona: Editorial Critica-Grijalbo, 1984.
- Shólojov, M. *El destino de un hombre*. Buenos Aires: Quetzal, 1962.
- - - . *Campos roturados*. Barcelona: Planeta, 1973.
- - - . *El don apacible*. Barcelona: Debolsillo, 2009.
- Solís, Carlos y Manuel Sellés. *Historia de la ciencia*. Madrid: Espasa Calpe, 2009.
- Spinoza, B. *Ética*. Madrid: Alianza, 2011.
- Sunstein, C, R. *Un pequeño empujón*. México: Taurus, 2009.
- Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 2017.
- Trotsky, L. *Sobre arte y cultura*. Madrid: Alianza, 1971.
- Vattimo, G. *No ser Dios*. Barcelona: Paidós, 2008.
- Warning, R. Ed. *Estética de la recepción*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1989.
- Zelený, J. *Dialéctica y conocimiento*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Žižek, S. *La nueva lucha de clases*. Barcelona: Anagrama, 2016.

Fílmico

Iphigenia. Dir. Michael Cacoyannis. Feel Films. 1977. Fílmico.

La vida de Verdi. Dir. Renato Castellani. Producida por la RIA. Euromedia visión. 2010. Fílmico.

L'Orfeo. Claudio Monteverdi. Deutsche Grammophon, 2006. Ópera. Fílmico.

Reflejos condicionados. El legado de Pávlov. Pilar Sánchez Balmaseda und at. Cemav. Uned, 2008. Fílmico.

Soy Cézanne. J. M. Straub Y D. Huillet. Sobre las conversaciones con Cézanne de J. Gasquet. Ediciones Montparnasse, 2013. Fílmico.

Wagner la historia épica de un músico enigmático y genial. Dir Tony Palmer. Act. Richard Burton, Vanessa Redgrave, Sir John Hielgud, Sir Laurence Olivier. RM Associates, 1982. Fílmico.

Grabaciones

Rodríguez, Silvio. Tríptico. Volumen II. Sello, 1994. CD.

Web

https://elpais.com/cultura/2018/03/27/actualidad/1522170083_775173.html (29/03/2018).

Bueno, S, G. <https://www.youtube.com/watch?v=sqsrq5x8og> (22/01/2018).

Savater, F. (https://www.Youtube.com/watch?v=WvY_OPKsNvU). Minuto 16:30. (10/11/2014).

Martínez, F, J. (<https://canal.uned.es/mmob/index/id/23303>). Minuto 34. (14/03/2015).

http://cat.elpais.com/cat/2016/11/06/internacional/1478427636_570104.html (07/11/2016).

http://elpais.com/diario/1985/04/13/cultura/482191203_850215.html (27/11/2016).

<http://www.jotdown.es/2016/10/stalin-los-ingenieros-del-alma/> (12/10/2016).

https://elpais.com/diario/1991/08/12/cultura/681948001_850215.html (03/09/2017).

Pinturas y esculturas.

Anónimo. *La victoria de Samotracia*. 190 a. C. Escultura de mármol. Museo del Louvre, París.

Cézanne, Paul. *Montaña Sainte-Victoire*. 1904. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte de la Universidad de Princeton, Nueva Jersey.

Tintoretto. *La crucifixión*. 1565. Óleo sobre lienzo. Scuola Grande di San Rocco, Venecia.

Van Gogh, Vincent. *Los girasoles*. 1888. Óleo sobre lienzo. Neue Pinakothek, Múnich.