

01083
24



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras

LOS PROBLEMAS DEL
REALISMO EN LUKACS

T E S I S
para optar al grado de
DOCTOR EN FILOSOFIA
p r e s e n t a

MARIA DEL SOCORRO CRUZ

México, D. F.

1990

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA
LIBRERÍA UNIVERSITARIA



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Tabla de contenido

Páginas

Introducción.....	i
-------------------	---

Primera Parte

REALISMO GNOSEOLÓGICO Y HUMANISMO

Capítulo I - Realismo gnoseológico y humanismo en la epopeya de Homero.....	1
Capítulo II - Realismo gnoseológico y humanismo en el drama de Sófocles y Shakespeare.....	46
Capítulo III - Realismo gnoseológico y humanismo en la poesía de Goethe.....	113

Segunda parte

REALISMO GNOSEOLÓGICO - ESTÉTICO Y POÉTICO

Capítulo IV - El objeto estético.....	152
A. La obra de arte: ente-para-sí	
B. La categoría de lo épico en la novela como objeto.....	209
Capítulo V - Las categorías de la particularidad y la tipicidad en la teoría del realismo lukacsiano.....	238
A. Particularidad y tipicidad en el realismo de Balzac.....	277
B. Particularidad y tipicidad en el realismo de Tolstoi.....	298
C. Particularidad y tipicidad en el realismo de Gorki.....	312
D. Particularidad y totalidad en el mundo de la obra de arte.....	339

Conclusiones

PROBLEMAS DEL REALISMO

A. Se trata de un realismo.....	369
B. La actividad en el realismo gnoseológico lukacsiano - Reflejo mimesis y narración.....	397
C. El sujeto estético en el realismo lukacsiano - Autoconciencia genérica.....	430
D. Aportaciones y limitaciones del realismo lukacsiano.....	440
Notas bibliográficas.....	461
Bibliografía de Lukács.....	474
Bibliografía de artículos y capítulos sobre Lukács.....	476
Bibliografía sobre Lukács.....	478
Bibliografía general.....	480

INTRODUCCION

El gran arte está
inseparablemente fundido
con un auténtico realismo
y humanismo.

Lukács

En este trabajo examinamos la estética de Lukács, la teoría sobre la literatura y su crítica de textos literarios que pertenecen a diversos géneros. En los textos de estética, Lukács postula una teoría del arte realista. En los escritos de literatura, Lukács formula una poética del realismo. Ambos cuerpos teóricos manifiestan una clara coherencia categorial. Nuestra tesis propone que la coherencia categorial entre el realismo estético y el realismo poético se desprende de un mismo centro nuclear, a saber, Lukács tiene una concepción esencialmente gnoseológica del arte. Por un lado, la articulación gnoseológica del realismo estético y poético se fundamenta en los principios básicos de la herencia filosófica hegeliana y marxista que Lukács asimila. Por otro lado, el realismo estético y poético se ubica en el marco de la cultura centroeuropea. Desde los inicios del mundo moderno, se establece una tradición que conceptualiza relaciones entre un humanismo griego y un humanismo renacentista. En esta visión del humanismo se valoran relaciones entre el arte y el conocimiento, la verdad y el bien. En la estética de la Ilustración se reelaboran algunos de estos vínculos, y reaparecen en el pensamiento y arte clásico alemán. Asimismo, la antropología marxista entraña una

propuesta humanista. Lukács valida esta corriente teórica. De esta manera, en la estética y la poética se cohesionan el realismo gnoseológico y el humanismo.

El principio humanista que motiva "el apasionado estudio de la naturaleza del hombre" y que, éticamente, obliga a la defensa de "la integridad humana contra todas las tendencias que lo atacan, lo rebajan o deforman", se constituye para Lukács en un criterio de organización valorativa respecto a la historia de la literatura realista. Homero, Sófocles y Shakespeare son ejemplos paradigmáticos del realismo humanista. Por un lado, son "grandes" escritores realistas porque sus obras reflejan la objetividad y subjetividad histórico-social en sus relaciones dialécticas más importantes. Por otro lado, son "grandes" humanistas, en la medida que enaltecen la figura humana, elevan modelos de heroicidad en los cuales el balance se inclina a favor del enriquecimiento integral de la personalidad. A pesar de la diferencia en los géneros, y de las distancias geo-culturales, la literatura de Homero, los dramaturgos clásicos griegos y Shakespeare tiene en común, según Lukács, la armoniosa relación del realismo y el humanismo; reflejo artístico de las condiciones sociales objetivas en sus respectivas épocas históricas.

Con el desarrollo del mundo moderno cambian las condiciones objetivas que fundamentan la literatura realista de afirmación humanista. En la historia moderna se desarrolló un proceso de desintegración humana, tanto respecto a la personalidad particular, como en relación a la totalidad de la vida social. A

juicio de Lukács, el realismo entonces entra en una fase crítica. La literatura realista denuncia las fuerzas objetivas degradantes que deforman a la personalidad humana, sin que ello implique la pérdida del ideal humanista. La magnitud y riqueza de su obra, permite a Goethe abarcar ambos momentos: del realismo humanista y crítico. Sin embargo, son las narraciones de Balzac y Tolstoi las que satisfacen el compromiso humanista del realismo desde el punto de vista crítico. Finalmente, el realismo socialista comprende un elemento crítico, a la vez que reafirma el valor de la personalidad integral desde la perspectiva del humanismo marxista. La obra de Gorki cumple cabalmente los nuevos preceptos del realismo humanista.

El carácter gnoseológico de la estética y la poética, se evidencia en la compatibilidad de los significados categoriales que estructuran la teoría del realismo. Lukács conceptualiza al objeto de arte en la síntesis categorial ser-para-sí, cuyo significado, es apropiado para cualquiera de los géneros que Lukács examina. El objeto de arte contiene en-sí un momento de la historia social del género humano. Ese conocimiento se convierte en para-nosotros, mediante el reconocimiento que efectúa la conciencia cognoscente respecto al contenido en-sí como historia genérica propia. Los procesos objetivos reflejados en el objeto y el reconocimiento subjetivo de aquella objetividad, constituye la síntesis del objeto de arte en su ser-para-sí. Lukács afirma que esta síntesis de subjetividad y objetividad en relación dialéctica, histórica y social,

condiciona realmente el origen del género épico --que incluye a la epopeya y la novela--. La misma dialéctica subjetiva y objetiva, en momentos históricos sociales de transformaciones revolucionarias, sustenta la condicionalidad real del género trágico, con la particularidad que se estructura en forma de colisión.

La transformación artística de esa dialéctica objetiva-subjetiva, histórica y social, se conceptualiza en las categorías de particularidad-tipicidad. Lukács afirma la universalidad de la categoría de la particularidad para toda la esfera del arte. En este sentido, se puede entender que la categoría de particularidad involucre tantos procesos artístico-cognoscitivos --singularidad-universalidad, contenido-forma, esencia-apariencia, etc.--. Asimismo, la importancia de la particularidad-tipicidad convierte a estas categorías en criterios de valoración artística tales como la originalidad de la obra, perduración-caducidad, perfección individual que se concibe como resultado dialéctico de sustantividad objetiva --la historia social-- mediando la sustantividad artística. La funcionalidad artística de estas categorías articula, en cada obra de arte, la apariencia inmediata de una totalidad cuya unidad dialéctica refleja un mundo, el mundo humano.

Las categorías de la actividad artística en la teoría del realismo, se enlazan también por relaciones con el conocimiento. Reflejo es una categoría cargada con elementos de la epistemología de Lenin. La categoría de mimesis se maneja, en

relación al conocimiento esencial de aquella objetivación que el artista refleja. Para la literatura, se rastrean sus vínculos genéticos con la magia, respecto a la articulación de la fábula. Los elementos cognoscitivos que implica la articulación de una fábula sirven para fundamentar la narración articulante como categoría universal.

Finalmente, la categoría de autoconciencia vincula al sujeto creador y al sujeto receptor en un proceso histórico que se predica para toda la esfera del arte. En la concepción del sujeto estético se cohesionan todas las líneas del realismo gnoseológico y humanista. El sujeto humano, agente actuante de la historia social y conciencia cognoscente de su propia historia, refleja una historia artística cuando asume la función de sujeto estético. Historia artística objetiva, generadora de la conciencia subjetiva en una relación dialéctica que determina el desarrollo de la autoconciencia genérica. Para Lukács esa determinación de la conciencia genérica que el arte realiza, constituye a la vez, un proyecto ético permanente. Se trata de elevar la autoconciencia genérica a la identificación y defensa de una imagen rica, plena e integrada de su propia humanidad.

El realismo estético y poético de Lukács nos plantea problemas metodológicos y filosóficos.

Primero, Lukács universaliza filosóficamente, para la esfera del arte categorías con las que conceptualiza condiciones genéticas de fenómenos particulares. Este método histórico-filosófico, en Hegel se comprende en base a la teleología

espiritual por la que toda alienación es, a la vez, empírica y lógica, real y verdadera. Por el contrario, Marx entiende que el cambio en las condiciones genéticas, transforma dialécticamente la historia y las categorías de su explicación teórica. En el realismo emerge en el realismo de Lukács esta diferencia no queda resuelta. Por un lado, Luckács realiza un análisis materialista de los antecedentes históricos del arte. Por otro lado, fija las categorías filosóficas que legislan universalmente el arte.

Segundo, Luckács construye una historia del arte determinada desde varios puntos de vista. Lukács sistematiza una historia de los momentos cumbres del realismo; evita las etapas preparatorias, no valida las rupturas. Esta historia del arte, construida con grandes obras realistas, corresponde a los momentos objetivos de mayor importancia en la historia del género humano. Este modelo de historia artística es análogo a la historia fenomenológica hegeliana que subraya los momentos de elevación de la autoconciencia. El problema es que la historia social humana, no está compuesta sólo de momentos cumbres, tampoco la historia del arte.

Tercero, otra área problemática de la estética y la poética lukacsiana guarda relación con la concepción del arte como reflejo realista. La teoría del reflejo determina la vinculación del arte con la objetividad histórico-social. Lukács privilegia así el núcleo cognoscitivo que todo arte contiene y limita otros elementos estéticos que están vinculados a la naturaleza sensible del arte. En la medida que Lukács solo

atiende a la acepción gnoseológica del concepto de mimesis, la teoría del realismo limita su objeto doblemente. Por un lado, la mimesis es una categoría que no puede centralizar la conceptualización teórica de esferas del arte como la música y la arquitectura. Por otro lado, Lukács pierde objetivaciones miméticas de la fantasía, el sueño, lo maravilloso, lo utópico; y, en general, todas aquellas expresiones artísticas que no sean articulables desde el punto de vista de la conciencia cognoscente.

Cuarto, el desarrollo filosófico materialista de la historia social genérica; la conceptualización del sujeto práctico y teórico de esa historia social constituye las determinaciones reales de la génesis del arte. A partir de ese fundamento, Lukács destaca excesivamente la función cognoscitiva del sujeto creador y del sujeto receptor. Lukács descuida los elementos necesarios de una teoría de las emociones relativas al arte, y una teoría de las necesidades no cognoscitivas del sujeto humano.

Quinto, en la estética y poética de Lukács no hay lugar para el arte no realista. Esta es una de las grandes limitaciones teóricas de Lukács, determinada por su concepción gnoseológica del arte. Una teoría debe poder explicar su objeto en la totalidad de su existencia fenoménica. La expresión no realista del arte es un hecho permanente en la historia del género humano.

No puede ser ignorado y/o negado su valor porque no cumpla las funciones cognoscitivas estructuradas en la normativa de un realismo.

Sexto, la función ética que Lukács vincula al arte realista, plantea dos problemas. Por un lado, esa función ética se concibe a partir de un modelo humanista clásico. Ese modelo es producto de la ideología burguesa en su etapa de ascenso. Por otro lado, el humanismo marxista implica una ética comunitaria revolucionaria. Una ética que surge de cambios fundamentales en las relaciones sociales de producción. Ese ideal humanista del hombre desarrollado, del hombre integrado, del hombre en plena posesión de sus facultades, del hombre libre, es posible a partir de un cambio radical del "conjunto de las relaciones sociales" pensar que el arte cumple funciones éticas, se explica por un remanente del anticapitalismo romántico y utópico que permea las primeras obras sobre cultura y arte del joven Lukács.

Primera Parte

REALISMO GNOSEOLÓGICO Y HUMANISMO

¡Felices los tiempos para los
cuales el cielo estrellado es
el único mapa de los caminos
transitables y que hay que
recorrer, y la luz de las
estrellas única claridad de
los caminos!

Lukács

Capítulo I - Realismo gnoseológico y humanismo en la epopeya de Homero

Con estas bellísimas palabras que nos sirven de epígrafe, Lukács comienza el texto *La teoría de la novela*, con las cuales describe la relación entre el alma y la vida en un mundo que concibe pleno de armonía, cerrado sobre sí mismo, homogéneo y bello: el mundo griego. Homero descubre esa coincidencia armónica; la articula en la fábula que narra poéticamente la existencia total de un mundo. Nace el género épico, poesía de la palabra en la esfera del arte. La esencia del género es histórica; sus categorías principales son la totalidad y la armonía entre el proceso social objetivo y el subjetivo --psicológico, intelectual, ético--, que es también un proceso histórico. La coincidencia de ambos procesos conforman un destino típico en una situación típica --la edad heroica--. Esta coincidencia genética, que ocurre en la Grecia arcaica, se generaliza

como su legalidad universal y le confiere el significado a la categoría de lo épico.

En el análisis de los textos de Lukács, tanto de aquellos en que postula una filosofía del arte --estética-- como en los que se ocupa de la crítica sobre escritores y sus obras literarias --poética--, encontramos una constante, a saber, la búsqueda de relaciones intrínsecas entre la estética y la ética. Los hallazgos de esta búsqueda se formulan en la teoría del realismo gnoseológico lukacsiano, que se vincula consecuentemente con una visión clásica del humanismo. Para Lukács el realismo gnoseológico humanista se origina en el arte griego y se convierte en modelo ejemplar para el arte del mundo moderno y contemporáneo. El propio Lukács ofrece una síntesis de su biografía intelectual, que contiene el núcleo de las relaciones entre el realismo gnoseológico y el humanismo. En el prólogo al libro, Goethe y su época, dice Lukács:

En mi *Theorie der Romans* tenía una función central Los años de aprendizaje de Guillermo Meister: junto con Cervantes y Flaubert, con Tolstoi y Dostoiévski, esa obra de Goethe representa una de las tendencias capitales del dominio poético de la vida moderna. Cuando, tras una interrupción de casi veinte años, reanudé esos estudios, la continuidad con mis tendencias juveniles quedó superada en el triple sentido hegeliano: se alteraban, sin duda, básicamente, pero se preservaban y se elevaban a un nivel superior. Me había ocupado mientras tanto del método del materialismo dialéctico e histórico y lo había asimilado. Esa asimilación significó, por

lo que hace a este complejo problemático, que me fui haciendo capaz ya no sólo de barruntar y captar intuitivamente, como en mi juventud, la peculiaridad única de la poesía y la filosofía grandes de Alemania, sino también entenderlas claramente con todas sus determinaciones sociales, ideales y estéticas. Por eso la redacción de estos escritos juveniles con los del período marxista maduro está hecha de continuidad y discontinuidad. (1)

Entendemos esa continuidad a que alude Lukács en referencias a su permanente reflexión estética y ética. Asimismo, la discontinuidad --en la que supera conservando la exigencia ética relacionada con la esfera del arte-- la comprendemos en el proceso de transformación de su pensamiento desde una postura idealista (visión trágica del mundo, anticapitalismo romántico y utópico) hasta la fundamentación materialista del arte, que contiene una ética vinculada a la antropología marxista. La estética de Hegel ocupa un lugar privilegiado en el proceso de desarrollo intelectual de Lukács. En ella encuentra Lukács los conceptos filosóficos del humanismo artístico y, a la vez, la metodología sistemática que instrumenta el cuerpo teórico del realismo gnoseológico estético y poético, reinterpretando las categorías hegelianas en concordancia con el materialismo histórico. En palabras de Lukács:

La especial situación que atribuye Hegel al arte griego clásico cobra en este contexto una significación estética general y, por encima de

ella, una significación filosófica general. La entera estética se convierte así en una grandiosa revelación de los principios humanísticos: en expresión del hombre desarrollado en todas sus facetas, no desgarrado, no fragmentado por la desfavorable división del trabajo; expresión del hombre armonioso en el que los rasgos individuales y sociales son un todo orgánico indismembrable. Formar esos hombres es, para Hegel, la gran tarea objetiva del arte. Como es natural, ese Ideal de la Humanidad suministra el criterio absoluto de valoración de todo estilo artístico, de todo género o de cualquier obra particular. Esta esencia humanística del arte determina según Hegel las categorías estéticas. ...Así es la estética hegeliana la primera --y última-- síntesis de la filosofía del arte amplia, científica, teórica e histórica, a que podía llegar la filosofía burguesa. (2)

La relación entre el realismo y humanismo se formula de forma mucho más cohesiva y sistemática en la conceptualización del reflejo literario. Lukács prestó especial atención al análisis crítico y a la teoría sobre la literatura. Lukács afirma que el tema de la literatura es el hombre en su concreta socialidad histórica. El hombre real, cuyos conflictos provienen de las contradicciones de su tiempo y que él vive como pasiones propias; el hombre que desde su interioridad ética, afectiva e intelectual, revela las fuerzas que mueven la historia de su tiempo en el contexto concreto de la sociedad en que vive. Literatura realista significa, pues, reflejo de la objetividad social, es decir, el conocimiento objetivo de la esencia social del hombre en relaciones dialécticas con el movimiento específico de su tiempo y conformado artísticamente en

una obra literaria. Lukács le otorga un valor a ese conocimiento. Este elemento de valor constituye un punto nodal del realismo lukacsiano. Se resume en la afirmación que nos sirve de epígrafe en la Introducción, a saber, todo gran arte realista es humanista. Esa clave nos permite comprender la línea de "grandes" escritores realistas que Lukács traza. Son los ejemplos ideales del realismo gnoseológico humanista. Se trata de Homero, Sófocles, Shakespeare y Goethe.*

La teoría de la novela es un libro hegeliano en varios sentidos. En primer lugar, Hegel ejemplifica la

*"Por componente humanista de la estética lukacsiana entendemos la concepción según la cual el arte respeta y celebra, gracias a su representación realista del hombre, el principio fundamental de toda ética humanista: el ideal del hombre integral, del desarrollo libre y universal de la personalidad. ...Este ideal humanista, asimilado profundamente en la fase premarxista gracias al estudio apasionado de la cultura alemana del período clásico, establece relaciones estrechamente peculiares con el resto de la concepción marxista. Ya en Historia y conciencia de clase el interés exclusivo por el mundo del hombre, la misma teoría del proletariado como sujeto-objeto idéntico, tenían el valor de una exaltación humanista --en sentido amplio-- de las capacidades del hombre para dominar su destino. Pero lo que presenta el pensamiento maduro de Lukács es un lazo mucho más esencial entre marxismo y humanismo. La idea del hombre integral se convierte en el punto de referencia del análisis de la sociedad capitalista, basada precisamente en la división del trabajo que rompe esta unidad vital del hombre, desarrollando sus capacidades de modo unilateral."

Vocatello, M. Gyorgy Lukács: De historia y conciencia de clase a la crítica de la cultura burguesa. Barcelona: Península, 1977, pp.138-139.

visión idealizada del mundo griego tan frecuente en el arte y el pensamiento clásico alemán. A juicio de Hegel:

Los griegos, según su realidad inmediata, vivieron en el justo medio, entre la libertad subjetiva autoconsciente y la sustancia ética. "... en la vida griega el individuo era en sí autónomo y libre, sin alejarse, no obstante, de los intereses universales existentes del Estado real y de la inmanencia afirmativa de la libertad espiritual en el presente temporal. Lo universal de la eticidad (*Sittlichkeit*) y la libertad abstracta de la persona en lo interno y lo externo se mantiene como el principio adecuado de la vida griega en imperturbada armonía, y en la época en que este principio valía también en la existencia real aún en su incólume pureza, no se manifestaba la autonomía de lo político frente a la moralidad (*Moralität*) subjetiva diferente a ella; la sustancia de la vida del Estado estaba igualmente sumergida en los individuos, así como éstos buscaban su propia libertad sólo en los fines universales de la totalidad. El bello sentimiento, el sentido y el espíritu de esta feliz armonía penetra todas las creaciones en que la libertad griega se ha tornado consciente de sí y se ha representado su esencia. (3)

Lukács participa de esta idealización y ofrece su versión de la armonía que integra al hombre y al mundo en una totalidad durante la época de la Grecia antigua en las palabras siguientes:

No hay todavía intimidad, porque aún no hay un Afuera, ninguna alteridad del alma. Al irse ésta de aventuras y superarlas, desconoce todavía la real fuente de la búsqueda y el peligro real del hallazgo: jamás se pone esta alma a sí misma en juego: aún no sabe que se puede perder ella a sí misma, y jamás piensa que tenga que buscarse. Esa es la edad universal del epos. No es ausencia de sufrimiento ni seguridad del ser lo que presta a los hombres y acciones sus contornos alegres y rigurosos..., sino esa educación de las acciones a las exigencias íntimas del alma, a su grandeza, a

su despliegue, a su totalidad. ...Ser y destino, aventura y consumación, vida y esencia son entonces conceptos idénticos. (4)

En segundo lugar, el arte griego constituye para Hegel la expresión clásica del humanismo.

Por consiguiente lo humano constituye el centro y el contenido de la verdadera belleza y el arte; pero en tanto contenido del arte; y lo humano como ha sido ya desarrollado en el concepto de lo ideal, recibe la determinación esencial de una individualidad concreta y de la apariencia externa a ella adecuada, que en su objetividad se purifica de los defectos de la finitud. ...El espíritu no era claro por sí mismo, y de esa manera no mostraba su realidad externa puesta por él, en sí y para sí. ...Esta forma (*Gestalt*) es esencialmente la humana, porque sólo la exterioridad del hombre es capaz de revelar en modo sensible lo espiritual. La expresión humana del rostro, los ojos, el aspecto, los gestos, es, por cierto, material y por eso no son lo que es el espíritu; pero dentro de esta corporeidad misma lo externo humano no es sólo lo viviente y natural, como el animal, sino la presencia viva, que en sí refleja el espíritu. ...Lo que vale para el cuerpo humano y su expresión queda dicho también de los sentimientos, impulsos, hechos, acontecimientos y acciones; asimismo su exterioridad es caracterizada en lo clásico no sólo como lo viviente en la naturaleza, sino aún como espiritual, y el aspecto de lo interno se conduce en adecuada identidad con lo externo. (5)

Lukács reafirma la visión hegeliana del humanismo en el arte clásico griego y moderno. Según Lukács:

Hegel es, por el contrario, de la opinión de que la humanidad ha luchado en el curso de la historia por el dominio intelectual de la realidad en las formas más diversas y por los más diversos caminos. Así se esfuerza por exponer el proceso general y sus etapas particulares según la realidad, y no según los estrechos prejuicios gramaticales de los filósofos. Por violentamente que haya combatido y recusado entre sus contemporáneos toda exposición no estrictamente filosófica, toda

literatura filosófica, sabe muy claramente que las grandes obras de arte del desarrollo de la humanidad, por ejemplo los epos homéricos, las tragedias y las comedias griegas, Shakespeare, Diderot o Goethe, junto con su alto valor estético e inseparablemente de éste, significan grandes etapas de la conquista intelectual y el dominio de la realidad por el hombre. (6)

Este juicio, respecto al peso y la función que cumple el humanismo en la filosofía de Hegel, constituye un punto nodal en la teoría del arte que el propio Lukács postula. En el proceso de transformación del pensamiento lukacsiano, el humanismo conserva su valor y vertebra todo el cuerpo teórico de Lukács, aunque se exprese primero en categorías idealistas y después con categorías afines a la antropología marxista.*

En tercer lugar, en La teoría de la novela opera el sistema hegeliano, respecto a la identidad dialéctica

*"Como Schiller, Lukács ve el ideal de lo bello o lo ingenuo encarnado en el arte y en la vida pública de la ciudad-estado griega. Pero Lukács ofrece una explicación marxista basada en progresos logrados más tarde por la antropología del siglo diecinueve: a saber, que la polis griega representa un ejemplo especialmente afortunado de la disolución del comunismo primitivo, y que, particularmente por la supervivencia activa del mito --y un mito de un tipo único, antropomorfizante-- los ciudadanos de Atenas podían, a pesar de sus propias divisiones de clase, recuperar un sentimiento de unidad tribal. La Edad de Oro se convirtió por ello en un ideal ético y estético: un ideal que ha perdurado desde entonces y se ha fundido en su complementario polar, la noción de utopía."

Mitchel, Stanley. El Concepto de "lo bello" en Lukács. En: Georg Lukács. El Hombre, sus obras, sus ideas. sus ideas. Editado por Parkinson, G.H.R. Barcelona: Ediciones Grijalbo, , 1972, p.257.

entre lo empírico y lo lógico, entre lo histórico y lo filosófico. Hegel postula que las épocas históricas son etapas lógicas de un proceso de autoconocimiento espiritual y el arte un momento dentro de ese proceso. Esta premisa metafísica se convierte en el fundamento de un principio estético, a saber, las condiciones históricas en que nace un género contienen sus leyes filosóficas universales. Para el arte resulta, pues, que la aparición de los géneros tiene su necesidad genética en el orden lógico de la idea. La racionalidad que la idea contiene --puesto que el orden ontológico es primario, aunque el hombre conoce el orden óptico-- es la que causa la génesis de los géneros y, por ende, el género expresa la necesidad racional de la idea en su ruta hacia el conocimiento absoluto del espíritu. Este principio estético general, aplica a la poesía en particular.* A juicio de Hegel:

*"As for poetry's mode of configuration, poetry in this matter appears as the total art because, what is the only relatively the case in painting and music, it repeats in its own field the modes of representation characteristic of the other arts. What this means is that (i) as epic poetry, poetry gives to its content the form of objectivity though here this form does not attain an external existence, as it does in the visual arts; but still, objectivity here is a world apprehended under the form of something objective by imagination and objectively presented to inner imagination. This constitutes speech proper as speech, which is satisfied in its own content and the expression of that content in speech. (ii) Yet conversely poetry is, all the same subjective speech, the inner life manifesting itself as

Como arte universal la poesía no está sometida a ningún modo particular de desarrollo derivado de la naturaleza de los materiales. Por ello, sólo toma de la idea general de la representación artística el principio de división, que sirve para establecer los diferentes géneros de poesía. (7)

En La teoría de la novela, Lukács expresa en un lenguaje idealista esta relación histórico-filosófica para la cultura griega en general,* y para los géneros

inner, i.e. lyric which summons music to its aid in order to penetrate more deeply into feeling and the heart. (iii) Finally, poetry also proceeds to speech within a compact action which, when manifested objectively, then gives external shape to the inner side of this objective actual occurrence and so can be closely united with music and gestures, mimicry, dances, etc. This is dramatic art in which the whole man presents, by reproducing it, the work of art produced by man."

Hegel, G.W.F. *Aesthetics. Lectures on Fine Art.* Oxford: Clarendon Press, 1975. Vol. II, p.627.

*"Si no hay, propiamente hablando, una estética griega, porque la metafísica había absorbido anticipadamente todo lo estético, tampoco hay realmente para Grecia una verdadera contraposición entre historia y filosofía de la historia; los griegos recorren en la historia misma todos los estadios que corresponden a las grandes formas a priori: su historia del arte es una estética metafísico-genética, y su desarrollo cultural una filosofía de la historia. En esa marcha se consume la separación de la sustancia desde la absoluta inmanencia a la vida que tiene en Homero hasta la trascendencia absoluta, aunque comprensible y aferrable, que presenta Platón; y sus estadios, clara y tajantemente distinguibles (en esto el helenismo no conoce transiciones), en los cuales se ha depuesto su sentido como en jeroglíficos eternos, son las grandes formas atemporalmente paradigmáticas de las configuraciones del mundo: épica, tragedia y filosofía."

Lukács, G. *La teoría de la novela.* Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1975, pp.302-303.

en particular. Dice Lukács:

La coincidencia de la historia con la filosofía de la historia tuvo para Grecia la consecuencia de que las artes y los géneros no nacían sino cuando el reloj del sol del espíritu permitía leer que había llegado su hora, y cada género tenía que desaparecer cuando los prototipos de su ser dejaban de arguirse en el horizonte. (8)

Después que asume la postura filosófica del materialismo histórico, Lukács sostuvo la validez del principio sistemático hegeliano --histórico-filosófico-- a través de toda su reflexión sobre el arte. Lukács afirma que:

Las formas de los géneros artísticos no son arbitrarias. Nacen, por el contrario, de la concreta determinación de cada estado social e histórico (estado del mundo). Su carácter, su peculiaridad, se determinan por su capacidad de expresar los rasgos esenciales de la fase histórico-social dada. Así surgen los diversos géneros a determinados niveles del desarrollo histórico, cambian radicalmente de carácter (del poema épico resulta la novela), desaparecen a veces completamente, reaparecen otras en el curso de la historia con modificaciones. Pero como, según la concepción de Hegel, ese proceso es objetivamente necesario y según leyes, su conocimiento no lleva a un relativismo, sino, por el contrario, a la objetividad dialécticamente fundada y concreta de las categorías estéticas. (9)

En otras palabras, en la versión madura de la teoría de los géneros, para Lukács éstos nacen en condiciones histórico-sociales concretas y su génesis histórica responde a las necesidades de reflejar la esencia de la evolución humana en forma artística.

En cuarto lugar, para Hegel toda la historia es espiritual, es decir, constituye un proceso racional de

autoconciencia del espíritu. En base a esta premisa metafísica, el arte, en su historia real, es parte del devenir racional del espíritu hacia su autoconciencia absoluta. Desde el punto de vista filosófico, el arte es sólo el primer nivel de realización del espíritu absoluto. Desde el punto de vista histórico, la "manifestación sensible de la idea" alcanza su más perfecta expresión en el arte clásico. En consecuencia, el artista empírico se convierte para Hegel en sujeto estético que media el proceso histórico-racional del espíritu que se devela a sí mismo. En palabras de Hegel:

Por eso, en tercer lugar, el artista adquiere ahora también una posición distinta de la precedente. Su producción se muestra, en efecto, como el libre hacer del hombre sensato, que asimismo sabe lo que quiere, así como puede lo que quiere, y que aún ni está indeciso en la consideración del significado y del contenido sustancial, que intenta configurar para la intuición, ni encuentra tampoco ninguna incapacidad técnica en la realización de su trabajo. ...En el arte clásico, en otras palabras, el contenido se determina y la forma libre es determinada por el contenido mismo y le pertenece en sí y para sí de modo que el artista aparece sólo para ejecutar lo que está preparado para sí según el concepto. (10)*

*"Si arrojamus una mirada más detenida a esta posición modificada del artista, se manifiesta así su libertad, a) en relación con el contenido; puesto que no tiene necesidad de buscarlo mediante el inquieto fermento simbólico. ...Frente a esta confusa búsqueda, para el artista clásico el contenido debe ser ya totalmente existente, dado, de modo que es en sí determinado por la imaginación según el valor (Gehalt) esencial como cierto, como fe, creencia popular o como suceso acaecido, perpetuado por la leyenda y la tradición. Respecto de esta materia establecida objetivamente, el

La aplicación de la sistemática histórico-filosófica hegeliana a las formas de la literatura, lleva a Lukács a postular en *La teoría de la novela* una "relación trascendental" entre el sujeto estético y la creación histórica del arte. Hegel afirma que la historia real es también racional, esto es, estaba ya contenida en el espíritu. La historia, por ende, constituye el proceso mismo de enajenación del espíritu para autoconocerse, --espíritu absoluto-- . En consecuencia, la historia de la actividad humana queda presa en la sistematización idealista; la historia humana tiene en Hegel una fundamentación metafísica. Uno de los resultados de la "inversión materialista" al idealismo de Hegel comprende un cambio en la concepción metafísica del sujeto. Marx reconoce la riqueza de los análisis históricos de Hegel; la objetivación del espíritu subjetivo y objetivo revelan un caudal de

artista tiene ahora esta relación más libre, puesto que él no entra dentro del proceso de la procreación y el parto, ni permanece bajo la presión de la búsqueda de los auténticos significados para el arte, sino que para él yace un contenido existente -en-sí-y-para-sí, que capta y libremente reproduce de sí. Los artistas griegos obtenían su material de la religión del pueblo, en la que lo que ya provenía de Oriente había comenzado a sufrir modificaciones; Fidas tomó su Zeus de Homero, y tampoco los trágicos inventaron el contenido fundamental que representaron."

Hegel, G.W.F. *Estética. La forma del arte clásico*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1984, Tomo IV, pp.88-89.

conocimiento sobre la actividad humana práctica y teóricamente. No obstante, Marx postula que el sujeto actuante de la historia no es el espíritu, sino el hombre real; el hombre entendido como "el conjunto de las relaciones sociales." En el pensamiento de Lukács también ocurre un proceso de desarrollo filosófico que incorpora la antropología marxista en sus análisis del fenómeno artístico. De esta manera, y posteriormente a La teoría de la novela, Lukács propone una concepción del sujeto estético como autoconciencia y del arte como memoria antropomorfizadora de la conciencia genérica.

Desde La teoría de la novela, Lukács vincula al sujeto estético con su momento histórico. Primero en un lenguaje idealista, a saber, "sujeto trascendente" que devela esencias inmanentes --"...crear es reproducir esencias eternas y visibles, virtud es conocimiento pleno de los caminos"-- (11); después en un lenguaje realista, en el sentido material de la historia, el sujeto estético es autoconciencia de la humanidad. Así, a través de todo su desarrollo teórico, Lukács sostiene que el artista sólo descubre, no inventa, las formas que necesita para reflejar la realidad histórica y social. Esta relación entre el sujeto estético, comprendido como la autoconciencia que refleja en forma artística los momentos importantes de la esencia social humana en su

evolución, y la historia es uno de los nexos que enlaza el arte con el humanismo en una teoría estética y poética del realismo gnoseológico que Lukács irá formulando paulatinamente. Nos ocuparemos ahora de ese realismo gnoseológico humanista en la epopeya de Homero.

En la literatura griega, Homero fue el gran realizador que configura la realidad histórica y social de la época heroica en la forma de la poesía épica. Desde el punto de vista histórico-genético, Lukács afirma que el principio de la composición épica es el de: "La poesía interna de la vida es la poesía del individuo que lucha, de la belicosa relación recíproca entre los individuos en su práctica verdadera." (12)* Desde el punto de vista filosófico, Homero como artista descubre las leyes universales del género épico. Las categorías de la epopeya homérica son las categorías de

*Hegel había expresado esta relación entre la edad del epos y su configuración artística en los términos siguientes: "Finalmente, esta forma general de la sociedad épica no debe estar representada en su estado de paz y tranquilidad, sino debe aparecer simplemente como la base sobre la cual se alza un acontecimiento que se desarrolla por sí mismo y que, estando ligado a la nacionalidad en todos sus puntos, la manifiesta en sí mismo. ...La situación determinada en la cual se manifiesta la edad heroica de un pueblo debe encerrar colisiones. En esto la poesía épica camina por el mismo terreno que la poesía dramática. ...el conflicto de estado de guerra se ofrece como la situación más conveniente para la epopeya."

Hegel, G.W.F. Poética. Buenos Aires: Colección Austral, Espasa, Calpe, 1947, p.71.

la poesía épica en tanto género. Para Lukács, esas leyes no son invención de Homero, sino condiciones existentes en la realidad socio-histórica que el poeta conforma por medio de su actividad artística. La "maestría" de Homero, su genialidad, la originalidad de su obra consiste en haber sido fiel a su momento histórico. Ese juicio sobre el realismo de Homero se cohesionan intrínsecamente con el valor humanista de su poesía. En la Estética, Hegel le ofrece a Lukács la síntesis más completa del concepto humanista clásico en la heroicidad épica, encarnada en la personalidad total de Aquiles. En palabras de Hegel:

En Homero, por ejemplo, cada héroe es un conjunto completo y viviente de propiedades y rasgos de carácter. Aquiles es el héroe más joven, pero su fuerza juvenil no excluye las restantes cualidades auténticamente humanas, y Homero nos revela esta multiplicidad en las situaciones más variadas. Aquiles ama a su madre Thetis, llora por Briseida, que le ha sido arrebatada y su honor ultrajado lo impulsa a la lucha con Agamenón, que constituye el punto de partida de los posteriores acontecimientos de la Ilíada. También él es el más fiel amigo de Patroclo y Antíloco, a la vez el joven en la plenitud, el más ardiente, el más ágil e intrépido, pero lleno de respeto por los ancianos; el fiel Fénix, su servidor de confianza, yace a sus pies, y en el funeral de Patroclo muestra Aquiles el mayor respeto y reverencia por el encanecido Néstor. Pero asimismo se lo observa irascible, colérico, vengativo y lleno de implacable crueldad contra el enemigo, como cuando después de matar a Héctor lo ata a su carro y arrastra el cadáver tres veces a la carrera en torno a los muros de Troya; y, sin embargo, él se enternece cuando llega a su tienda el viejo Príamo; piensa en el propio padre lejano y tiende al rey lloroso la mano que le ha

matado al hijo. De Aquiles se puede decir: ¡he aquí un hombre!. La multilateralidad de la noble naturaleza humana desarrolla su íntegra riqueza en este individuo único. (13)

Según Lukács, Homero plasmó la realidad objetiva, particularizando las fuerzas sociales operantes en personajes que manifiestan una gran riqueza psicológica, ética e intelectual. Más aún, Lukács nos conmina respecto a lo que nos debe interesar de estos personajes, a saber, el proceso en que se vuelven más ricos y profundos en una práctica de enfrentamiento con la realidad, con las fuerzas históricas de la sociedad en que viven. Dice Lukács:

Al principio de la historia de la humanidad, antes del advenimiento de la sociedad de clases, las epopeyas homéricas podían individualizar perfectamente a sus héroes desde el lado positivo. Así son Aquiles y Héctor, por ejemplo, héroes irreprochables uno y otro, y sin embargo, cuán distintos, cuán personalmente distintos en la clase de su heroísmo. (14)

Hegel especifica uno de los aspectos de la legalidad universal de la epopeya afirmando que:

Como hemos visto, el fondo de la epopeya es un mundo donde sucede una acción individual. Por consecuencia, de ahí la multiplicidad de los objetos pertenecientes a las ideas, acontecimientos, situaciones de ese mundo en su totalidad. (15)

Este pasaje de Hegel que hemos citado es de gran importancia pues contiene dos principios que Lukács mantiene a través de su desarrollo teórico en el análisis del arte. Se trata, por un lado, de la

relación de los objetos con la acción de los personajes y, por otro lado, de la concepción de la obra de arte como totalidad-mundo. En La teoría de la novela dice

Lukács :

Y la comunidad es una totalidad orgánica concreta, y, por lo tanto, con sentido en sí misma: por eso la masa de aventuras de una epopeya siempre está articulada, pero nunca es rigurosamente cerrada: es un ser vivo de una vida interna infinitamente rica, que tiene por hermanos o vecinos otros seres vivos análogos. (16)

En su expresión madura Lukács vincula ambos aspectos. El significado de "el conjunto de los objetos" se amplía y se convierte en la totalidad de la vida social para postularse como uno de los principios de la composición épica, --primero de la epopeya y después de la novela--. En palabras de Lukács:

La exigencia de que la gran poesía épica debe plasmar la 'totalidad de los objetos' significa en el fondo que se exige una copia artística de la sociedad humana, tal como se produce y se reproduce en el diario proceso vital. (17)

La categoría de la totalidad de la vida social --en tanto principio compositivo de la poesía épica-- no puede entenderse en términos cuantitativos. No se trata de que la epopeya sea un poema extenso, sino de la elaboración poética de una situación histórica, esto es, de las relaciones recíprocas entre la vida interna del personaje --su psicología, sus ideas y sentimientos-- y las condiciones concretas en que éste actúa. Así, la condicionalidad histórico-social se convierte en

criterio estético de la creación poética. Homero supo, a juicio de Lukács, seleccionar los momentos significativos, aquellos momentos que reflejan aspectos esenciales de la sociedad arcaica. El poeta captó las relaciones sociales esenciales, descubrió sus nexos legales objetivos y los llevó a situaciones concretas como rasgos, nexos y legalidades personales del destino del héroe. En consecuencia, la epopeya homérica refleja la totalidad intensiva de la vida, que incluye poner los objetos de la práctica humana en relación con el destino de los personajes.*

*Las cosas sólo viven poéticamente por sus relaciones con el destino humano. Y por eso el verdadero épico no las describe. Narra la función de las cosas en la concatenación de los destinos humanos, y lo hace única y exclusivamente cuando participan en estos destinos, en las acciones y lo sufrimientos de los individuos. Esta verdad fundamental de la poesía ya Lessing la percibió de modo perfectamente claro: ...Y apoya esta verdad fundamental con un ejemplo importante de Homero, de modo tan contundente, que consideramos indicado reproducir esta sección entera del Laocoonte. Se trata de la plasmación del cetro de Agamenón o respectivamente de Aquiles. "...Si hemos de tener de este cetro importante una imagen más completa y más exacta, ¿qué hace -- pregunto yo-- Homero en este caso? ...En lugar de una reproducción, nos da la historia del cetro: primero está bajo el trabajo de Vulcano; luego brilla en las manos de Júpiter; luego marca la dignidad de Mercurio; luego es el bastón de mando del belicoso Pelops; ahora el báculo del pacífico Atreo, etc... También cuando Aquiles jura por su cetro vengar el desprecio que le hace Agamenón, Homero nos da la historia de este cetro. Lo vemos verdear en los montes, el hierro lo separa del tronco, le quita las hojas y la corteza y lo hace apto para servir a los jueces del pueblo, cual signo de su divina dignidad.... A Homero no le importaba tanto describir dos bastones de materia y figura distintas, como darnos de la diversidad del poder, cuyos signos eran estos

Así afirma Lukács:

La verdad y profundidad de esta determinación hegeliana está justamente en el énfasis que pone en esa acción recíproca, en el hecho de que la "totalidad de los objetos" es la totalidad de una etapa del desarrollo de la sociedad humana, de que ésta es imposible representarla en su integridad si la base circundante y los objetos del mundo --y al fin y al cabo objeto de su actividad-- no se presentan igualmente. (18)

La realización del principio compositivo que define al género épico --coincidencia armónica entre el proceso histórico-social objetivo y subjetivo-- se instrumenta por el uso dialéctico de la relación contenido-forma. El arte del poeta consiste en reflejar todas las determinaciones y los nexos esenciales en la misma proporción de su existencia objetiva de tal manera

bastones, una imagen sensible. Aquél, obra de Vulcano. Esta, cortado por una mano desconocida en el monte. Aquél, posesión antigua de una casa noble; éste, destinado a conducir al primer y mejor puño; aquél, tendido por un monarca sobre muchas islas y sobre la Argólide entera; éste, llevado por uno del medio de los griegos, al que se ha confiado, al lado de los otros, la observancia de las leyes. Esta era realmente la distancia a la que el propio Aquiles, pese a su ofuscación colérica, no podía menos que admitir. Aquí tenemos la exposición exacta de lo que en la poesía épica hace a las cosas verdaderamente vivas y verdaderamente poéticas."

Lukács, G. Problemas del realismo. México, D.E.: Fondo de Cultura Económica, 1966, pp.197-198.

que esa totalidad intensiva cobre la apariencia de una totalidad de la vida. De esta forma, accedemos a una nueva categorización de la poesía épica, a saber, la objetividad de los rasgos esenciales le imprimen a la totalidad intensiva del poema la apariencia de un mundo inmediato. Lukács ejemplifica con la Iliada el dominio artístico de Homero respecto a la dialéctica contenido-forma. La Iliada comienza con la disputa entre Aquiles-Agamenón y Homero va hilvanando aquellos sucesos significativos que culminan en la muerte de Héctor. No obstante, la artificiosa 'naturalidad' del poema --inmediatez del mundo que refleja-- no rebaja la grandeza del héroe Aquiles. En palabras de Lukács:

En Homero, un Aquiles aparece siempre con la misma naturalidad y sencillez humana como cualquier otro personaje. Homero lo enseña con medios auténticamente épicos por encima del mundo circundante, con medios que son por ello a la vez artísticos y verdaderos: a saber, con la invención de situaciones en que lo significativo, por así decirlo, se presenta "por sí solo"; son situaciones en que el efecto de contraste de la ausencia del héroe coloca "por sí solo" y sin violencia alguna en un pedestal. (19)

La objetividad histórica constituye el fundamento de la objetividad artística. La realización artística de esa objetividad en la forma de una totalidad intensiva, cuyo mundo comunica una apariencia de inmediatez, son principios teóricos del realismo literario lukacsiano.

Esta interpretación madura del realismo en la epopeya homérica expresa la visión gnoseológica que Lukács tiene del arte. Uno de los fundamentos del gnoseologismo estético lukacsiano se encuentra en el principio marxista respecto a las relaciones dialécticas entre la infra y la superestructura. Marx postula que:

En todas las formaciones sociales, una producción dada es la que asigna a todas las otras su rango y su importancia; las relaciones esenciales juegan un papel determinante respecto a otras relaciones. Se obtiene así una iluminación general que baña todos los colores y modifica su tonalidad particular; dicho de otro modo: un éter especial determina el peso específico de cada una de las formas de existencia. (20)

Las relaciones de producción griegas no se podrán repetir. Lukács afirma que ese pasado se recupera en la forma de una experiencia estética --el arte como memoria--. La experiencia estética media un proceso de conocimiento del pasado histórico humano. Este proceso cognoscitivo, que Lukács cualifica estéticamente con la categoría de evocación, desarrolla la autoconciencia del género humano en la medida que el hombre conoce su propia historia en el mundo que refleja el objeto de arte. La literatura griega es, pues, especialmente valiosa por el conocimiento que contiene y refleja de la sociedad griega, época que Marx concibe como la infancia de la humanidad en su evolución histórica.

Un hombre no puede volver a ser niño sin entrar en la infancia. Pero, ¿es acaso insensible

a la ingenuidad del niño, y no debe esforzarse, a un nivel más elevado, en reproducir su sinceridad? En la naturaleza del niño, ¿no debe cada época revivir su propio carácter en su verdad natural? ¿Por qué la infancia histórica de la humanidad, en el momento de su pleno florecimiento, no habría de ejercer el encanto eterno del instante que no volverá jamás? Hay niños mal educados y niños que han crecido demasiado pronto: ese es el caso de numerosos pueblos de la antigüedad. Los griegos eran niños normales. El encanto que nos inspiran sus obras no sufre del débil desarrollo de la sociedad que las hizo florecer: ellas son más bien el resultado inseparable de las condiciones de inmadurez social en que este arte nació, en que sólo podía nacer, y que no volverá nunca más. (21)

Lukács suscribe este juicio de Marx. Ese pasado histórico "infantil" del hombre, en las relaciones infra y superestructurales del mundo griego, se encarna, según Lukács, en destinos típicos, relacionándose unos con otros y con los objetos que median la vida social en situaciones típicas que reflejan con fidelidad la objetividad histórica de esa época. Éste es uno de los logros que cualifica a Homero en la lista de los "grandes" escritores realistas.

En cambio, el actual efecto de la lectura de Homero está indisolublemente ligado con la época, con las relaciones de producción bajo las cuales nació la obra del poeta; su re-vivencia constituye el contenido básico de nuestra vivencia artística. El arte griego obra así sobre nosotros como la "niñez normal" de la humanidad, que nunca volverá, es decir, como recuerdo, como fijación artística de una etapa importante del camino que ha recorrido de la humanidad hasta hoy. (22)

La concepción realista de la literatura griega, que le permite al hombre reconocerse en ella y elevar su

conciencia genérica, se convierte también en un principio axiológico. Lukács postula que la perduración de la literatura griega radica tanto en su realismo como en su humanismo. Por consiguiente, la epopeya homérica contiene la relación intrínseca entre el realismo y humanismo -clásico-. Tal como se desprende de las siguientes expresiones lukaccianas:

Y tampoco aquí se trata de un recuerdo cualquiera de esa etapa, sino precisamente de un recuerdo que adensa, poetiza en una forma clásica los factores decisivos de aquella etapa. ...Consiguientemente, el carácter sobre-estructural del arte está indisolublemente inserto en el efecto artístico que hace del epos homérico una 'norma y modelo inalcanzable'. (23)

La conformación de la totalidad intensiva en el mundo del poema épico, origina otra categoría de la actividad artística literaria; se trata de la necesidad de la fábula. Lukács valora la exigencia formal de la fábula que expresa Aristóteles como un descubrimiento importante en la teoría griega del arte. Sin embargo, a través de toda su reflexión estética, Lukács examina las cuestiones formales en referencia a las de contenido. El Lukács marxista se plantea el problema de la fábula en el contexto amplio de las relaciones dialécticas entre el ser y la conciencia, la necesidad y la libertad. Marx postula que el ser social es fundamento de la conciencia. Pero Engels llama la atención sobre una interpretación mecánica de este principio y reitera

que ambos --Marx y Engels-- pensaron las relaciones entre el ser y la conciencia en interacciones dialécticas. La aplicación mecánica del principio marxista entraría en contradicción con la propia antropología del filósofo, que examina el proceso histórico de producción social que el hombre efectúa. Marx comprende los resultados de esa praxis humana en términos de la transformación de la naturaleza y la autoproducción del ser genérico en un largo proceso que es histórico y social. Entre las categorías constitutivas del ser genérico, Marx afirma la totalidad --en el uso de sus fuerzas, capacidades, impulsos, talentos, etc. y en el múltiple uso de las fuerzas naturales--; la universalidad --por la humanización general de la naturaleza y el desarrollo creciente de sus capacidades--; y la libertad --tanto en el alejamiento de la "barrera natural" como en la expansión social de una práctica no sujeta a las leyes singulares de la materia--, con nuevos fines y medios específicos de la conciencia humana, destacándose la producción del arte.

Desde esta perspectiva teórica, Lukács entiende que la exigencia formal de la fábula, es decir, la necesidad de un determinado curso de acción en la composición, no puede obliterar el ejercicio de la libertad humana, ni siquiera dentro del mundo de la

obra de arte. A este respecto Lukács se expresa en los términos siguientes:

Tanto el drama como la gran épica deben reflejar --para ofrecer una imagen fiel de la vida humana-- la dialéctica de libertad y necesidad, y hacerlo de un modo adecuado. Es decir, ambos tienen que representar al hombre y sus acciones como determinados por las circunstancias de su actuar, por la base histórico-social de sus actos. Pero al propio tiempo, ambos deberán plasmar en el curso de los acontecimientos sociales el papel de la iniciativa humana, el acto humano individual. (24)

A juicio de Lukács, La odisea es un buen ejemplo de la relación dialéctica entre el ser y la conciencia, la necesidad y la libertad en la fábula que narra Homero sobre el regreso de Ulises a Itaca.

En la Estética, Lukács rastrea el origen de la fábula --en su función de ordenación poética-- hasta su génesis en la mimesis mágica. En etapas arcaicas de la vida social, el hombre piensa que puede manejar las fuerzas naturales y sociales mediante ritos mágico-miméticos. Más importante aún, en el pensamiento mágico opera la creencia de que el éxito del rito mágico depende de su perfección mimética. Por lo tanto, la creencia en la capacidad de la magia obliga a que la imitación sea lo más fiel posible a la realidad imitada. A la misma vez, el rito mágico tiene finalidades evocativas porque necesita convencer a la comunidad de la efectividad del rito mimético. Esta doble necesidad

teleológica que cumple el rito mimético --para el ejecutante y para el receptor-- en la etapa social mágica, tiene resultados artísticos importantes.

Lukács afirma que el rito mágico se organiza invirtiendo el orden temporal de los hechos imitados. En otras palabras, la mimesis mágica asume en el rito el hecho como totalidad ya realizada, lo ejecuta en un orden que va del final hacia el principio para evocar en el receptor los sentimientos y los pensamientos del éxito deseado. La concentración del hecho real en el rito imitativo implica, pues, procesos cognoscitivos empíricos muy importantes. Debe haber ocurrido un largo proceso de observación y análisis --no autoconsciente-- del fenómeno a imitar para eliminar lo casual y destacar lo objetivamente esencial. Ese proceso se elabora en una síntesis que concentra lo esencial del fenómeno en el rito mágico. Esta concentración de los hechos representados en una relación espacio-temporal que se efectúa en el rito mágico-mimético, es lo que Lukács reconoce como la fábula. Para Lukács, esta fábula significa aquí más que la ordenación de hechos que se dan fenomenológicamente en un tiempo y lugar distintos; significa que esa ordenación acentúa la causalidad teleológica, tanto práctica como evocativa de la representación mágico-mimética. Por eso dice Lukács:

Una categoría como la de la fábula tan central luego para una literatura posterior, surge así con la necesidad temática de las finalidades mágicas de las formaciones miméticas más primitivas. (25)

Lukács establece una relación intrínseca entre la fábula, como principio de la composición épica --epopeya y novela-- y la narración. Lukács no admite otro método de la actividad literaria en la composición épica.* La narración es el método por excelencia de la literatura realista porque al narrar se ordena, en la fábula, las relaciones que existen en la realidad objetiva histórico-social y que el hombre vive ética, intelectual y psicológicamente. Lukács valora que Goethe haya reconocido la ordenación de la narración desde la óptica del pasado hacia el presente. A juicio de Lukács:

La relegación de la acción épica al pasado, postulada por Goethe, tiene por objeto la selección poética de lo esencial en la vasta riqueza de la vida, tiene por objeto la plasmación de lo esencial de tal modo que despierte la ilusión de la plasmación de la vida entera en toda su extensión completamente desplegada. (26)

La narración desde la óptica del pasado es importante para descubrir en la práctica humana las relaciones entre el movimiento histórico y social y el

*Este es uno de los principios por lo que Lukács cualifica la literatura del siglo XX como realismo 'decadente'. Lukács señala que los escritores de la vanguardia literaria no narran, sino que describen. Para Lukács, la descripción como método de actividad literaria es equivalente a la aceptación ideológica de la cosificación humana.

destino personal. Solamente después que el hombre elige, decide y actúa, podemos saber qué sentimientos, qué ideas, qué valores fueron determinados en relación a las fuerzas sociales y hasta qué punto operó tal determinación. Para la esfera literaria esto significa que hasta que no se realiza la acción en una práctica real, histórica y social, el poeta no puede saber con objetiva certeza cómo se resuelve la dialéctica entre el ser y la conciencia, la necesidad y la libertad. A partir de la práctica social, el poeta puede articular los destinos típicos, ordenándolos en una fábula. El conocimiento anticipado de lo acontecido no le resta tensión poética a la obra. "Recuérdese las líneas de introducción de las epopeyas de Homero, en las que el contenido y el final de la narración se resumen brevemente." (27) Por el contrario, el poeta mantiene la tensión siguiendo la trayectoria de ese destino humano para "... saber cuáles esfuerzos desplegará todavía Ulises, cuáles obstáculos habrá todavía de superar para llegar a la meta que ya conocemos." (28) Este principio que Lukács ejemplifica con Ulises, es válido, a su juicio, para cualquier otro héroe.

El épico que narra retrospectivamente, a partir del final, un destino humano o el entretrejo de diversos destinos individuales, hace clara y comprensible para el lector la selección de lo esencial efectuada por la vida misma. El observador, que existe siempre necesariamente al

mismo tiempo, ha de extraviarse en el enmarañamiento de los detalles en sí mismos equivalentes, ya que la vida misma no ha efectuado todavía la selección a través de la práctica. Así pues, el carácter de pasado de la épica es un medio fundamental, prescrito por la realidad misma, de la plasmación artística. (29)

Homero es para Lukács uno de los escritores del "gran" realismo. Podemos formular ahora una síntesis del análisis de la epopeya homérica, que ejemplifica la teoría del realismo gnoseológico humanista que Lukács postula.

Primero, el concepto de epos, que Hegel utiliza para marcar la génesis de la poesía de la palabra, contiene la legalidad universal del género épico. La unidad sistemática histórico-filosófica cierra el significado de la categoría de lo épico que se desarrolla en la forma antigua de la epopeya y de la novela moderna ("epopeya del mundo moderno" según Hegel). La poesía épica es el género que transforma artísticamente el momento de identidad dialéctica entre el proceso socio-histórico objetivo y subjetivo.

Segundo, la forma de la epopeya se realiza a partir de un acontecimiento histórico nuclear que permite particularizar las fuerzas históricas y sociales existentes en personajes típicos cuyos destinos viven en armonía con aquellas fuerzas. Así, la epopeya homérica refleja la totalidad intensiva del mundo social que

representa con una apariencia de inmediatez --realismo gnoseológico--.

Tercero, esos personajes tipos encarnan modelos ejemplares de una personalidad integral y plenamente desarrollada --función ética del arte--.

Cuarto, la relación intrínseca entre la objetividad realista y el modelo humanista constituyen un proceso de evocación histórica que eleva la conciencia del género humano --gnoseologismo--.

Por tanto, la objetividad histórica, que fundamenta la objetividad artística y que media el proceso de autoconciencia de la personalidad humana en su evolución, evocándola estéticamente, son los principios del realismo gnoseológico humanista que hacen de la epopeya homérica un modelo "insuperable".

Reiteramos que Lukács mantiene el método histórico-filosófico del sistema hegeliano, asimilando las aportaciones del marxismo. El principio de la legalidad universal, a partir de la génesis histórica, explica la amplitud en la concepción lukacsiana de lo épico. Para Lukács, lo épico es una categoría de la realidad que significa identidad dialéctica entre la legalidad de la evolución social y el destino personal. Esa coincidencia entre la práctica social y la vida interior del hombre es característica de las épocas heroicas en la historia social del hombre. Así, las diversas formas

de la poesía épica devienen en adecuación al contenido histórico que el artista tenga que configurar estéticamente. Esto explica los elementos comunes y las diferencias que existen entre la epopeya y la novela, siendo ambas formas del género épico. La epopeya es la forma artística que refleja el mundo social en que nace, a partir de un hecho histórico pasado, en el cual el poeta centraliza una noción de la nacionalidad. Los héroes de la epopeya son héroes nacionales, que tipifican los más altos valores históricos y humanísticos de su nacionalidad. A juicio de Hegel, la distancia que media entre el hecho histórico acaecido y la poetización del mismo se explica en base a una presunta afinidad espiritual que siente el poeta con aquellos valores y, también se presume, que para el poeta aquellos son los valores de su propia nacionalidad. La novela no tiene este carácter de valoración nacional. Por lo tanto, acumula una mayor cantidad de héroes y situaciones en una diversidad de tipologías.*

Ambas expresiones de la poesía épica tienen en común la base histórico-social objetiva que se refleja en forma artística. La fábula, que narra la historia

*Nos ocuparemos del realismo gnoseológico de la forma novelística en otra parte de este trabajo.

artísticamente refleja la objetividad genérica en una multiplicidad de aspectos sociales e históricos. Desde esta perspectiva, Lukács utiliza a veces el concepto épico como sinónimo de narración. En tanto la épica --como género--, y la epopeya y la novela --como especies--, utilicen la narración de una fábula para reflejar la objetividad histórico-social, se convierten en categorías de especificación de la literatura realista; vinculadas a un referente unitario, a saber, el significado de lo épico como categoría de la realidad. Ese referente realista, es decir, la objetividad histórica-estética, transmuta al arte en memoria de la humanidad. EL arte cumple una función gnoseológica, a saber, la de elevar la conciencia humana al conocimiento de su propia historia. A la misma vez, la función gnoseológica que Lukács le adscribe al arte contiene un gran peso ético. Esa memoria debe ser antropomorfizante, debe ofrecerle al hombre la esencia de su humanidad social acentuándole los valores de su grandeza mediante obras y personajes que, además de típicos, sean modelos paradigmáticos.

En el proceso de desarrollo intelectual de Lukács, las relaciones entre lo que conserva del sistema hegeliano y lo que incorpora del marxismo, constituye un núcleo teórico problemático. En otras palabras, cómo se

realiza la "inversión materialista" en el pensamiento lukacsiano es una cuestión compleja que no nos compete examinar en toda su amplitud dentro de este contexto. No obstante, de esa problemática, si queremos hacer un señalamiento respecto a la teoría hegeliana de los géneros, que Lukács aplica con las categorías del realismo gnoseológico.

Entendemos que existe un conflicto entre la sistematización histórico-filosófica que Lukács conserva para explicar el origen de los géneros y la teoría del realismo gnoseológico. Para ser consistente con el materialismo histórico y dialéctico, Lukács tendría que considerar una historia artística de los géneros cuya transformación, también histórica, resultaría en varias formas válidas del realismo literario. Lukács mantiene las dos líneas. Por un lado, la legalidad universal del género desde su génesis y, por otro lado, la objetividad histórico-estética del realismo. Hegel ofrece la historia fenomenológica del ascenso de la conciencia, marcando los momentos de mayor plenitud en cada etapa. Ya hemos señalado que, para Hegel, el sujeto actuante de la historia es el espíritu, que se devela para autoconocerse y llega a la conciencia absoluta en un proceso que asciende del arte, a la religión y a la filosofía. Por tanto, Hegel recoge una gran riqueza de material histórico del arte --simbólico, clásico,

romántico-- aunque ese material empírico sea examinado bajo el prisma lógico del concepto. Más aún, el estudio hegeliano del arte clásico es muy lúcido --pese a su idealismo-- en la relación que Hegel establece entre toda la esfera del arte y la mitología, matriz de la historia "religiosa" griega que se transforma hasta llegar a la filosofía --precisamente en su función crítica de la mitología y de la religión--. Lukács incorpora de la filosofía marxista la postulación del hombre como sujeto histórico. Así, la legalidad del realismo gnoseológico es principalmente histórico-material --la historia social del hombre--; las categorías filosóficas del realismo literario están avaladas por la objetividad de la historia humana y esto fundamenta su generalidad universal. Pero, en tanto Lukács parte de la legalidad genética universalizada, se salta etapas preparatorias del género y no incorpora momentos de "ruptura" (Seghers). En consecuencia, Lukács elabora una historia de la literatura en base a un canon particular del realismo cuyo eje está constituido por su visión gnoseológica del arte. La objetividad histórica del desarrollo social del hombre es el fundamento objetivo de la literatura realista que le refleja a la conciencia humana su historia evocativamente. En una palabra, esa historia artística

del hombre debiera expresarse en formas diversas del realismo que transformaría las leyes de los géneros. Así es como ocurre realmente en la historia material de la literatura, pero no en la historia lukacsiana del "gran" realismo. Vamos a ejemplificar esta contradictoriedad en la teoría del realismo gnoseológico lukacsiano con el género épico, particularizando la epopeya homérica y su humanismo.

La épica griega es una poesía de madurez como lo muestra la epopeya homérica, en el mejor ejemplo que conocemos: la Iliada. Le anteceden siglos de actividad poética --oral, comunitaria y colectiva-- como corresponde a la etapa social arcaica de las tribus indoeuropeas que van a componer, más tarde, la unidad cultural griega. Esta primera expresión poética está compuesta por los oráculos, sentencias, plegarias, canciones de trabajo y por el mito, que es la creación poética más importante de esa etapa. Históricamente, le sigue el desarrollo de la poesía heroica. Sin el antecedente de la poesía heroica, no entenderíamos la complejidad de un personaje como Aquiles. Ambas herencias están presentes en la epopeya homérica y constituyen antecedentes claramente asimilados por la escuela de Homero.

La relación entre la poesía mitológica y la epopeya homérica es fundamental. La mitología es una de las

hazañas más grandes de la imaginación y la inteligencia de los griegos. Igual que en todos los pueblos durante su etapa arcaica, la mitología griega abarca toda la realidad, a saber, el cosmos, la sociedad, la psicología humana. En ausencia de un pensamiento que pueda expresarse con categorías unívocas respecto a la legalidad objetiva de los fenómenos, la mitología es un esfuerzo extraordinario para explicar --aunque lo hace por vía de la imagen multívoca-- el origen de los diversos modos de existencia de la realidad. La mitología griega cumple cabalmente con aquellas características que son propias de este tipo de poesía. Cada mito narra el origen, en el tiempo primigenio, de algo objetivamente existente y por la acción de una fuerza (ser) extraordinaria (sobrenatural). Esta función le otorga a la fábula mítica las características de ser una historia poética (imaginaria) verdadera --su objeto es real, a diferencia de los que ocurre con el objeto de la leyenda--; en una historia significativa -- en tanto constituye el cuerpo de conocimiento (significados) posible para el hombre en ese momento histórico de su vida social--; y es una historia sagrada --en tanto el hombre entiende la fuerza generadora de lo real en forma extrahumana--, es decir, incomparable con su propia fuerza, así se comprende aún en los casos de

objetos sociales por la ausencia de una autoconciencia histórica. Cuando la historia que se narra se refiere a una pasión y/o a una formación social (institucional) por la que el hombre elige y/o establece una determinada acción, el mito se convierte además, en un modelo ejemplar de conducta individual y social. Esta función cognoscitiva y socializante de la mitología, la asume más tarde la filosofía y la ciencia cuando se desarrolla la cultura. Por otro lado, y en la medida que la mitología posibilita una relación que liga al hombre con las fuerzas originarias, especialmente cuando los mitos se vinculan con los ritos mágicos, el mito se convierte en el núcleo de la religión posterior.

Entendemos que la mitología y la poesía heroica tienen una importancia capital en la composición de la *Ilíada*. La aplicación del principio histórico-filosófico en el género épico no le permite a Lukács considerar este desarrollo histórico de la poesía como una esfera --relativamente-- autónoma en la totalidad de la creación artística. En otras palabras, la postulación de que Homero descubre objetivamente las leyes del género épico en la realidad histórico-social y que el poeta sólo las realiza en su obra, deja fuera todo lo que Homero utiliza en la epopeya de una tradición poética que evidentemente conocía. Marx reconoce la fuerza de la mitología, de la particular

mitología griega, para el desarrollo del arte griego, cuando dice:

Se sabe que la mitología griega ha sido no sólo el arsenal, sino también la tierra nutricia del arte griego. ...El arte griego supone la mitología griega, es decir, la naturaleza y las formas de la sociedad elaboradas por la imaginación popular de una manera todavía inconsciente aunque artística. Tales son sus materiales. No descansa pues sobre cualquier mitología, sobre cualquier elaboración artística inconsciente de la naturaleza (entendemos por ello todo lo que es objetivo, y por tanto también la sociedad). Se trata de una mitología que proporciona el terreno favorable al florecimiento del arte griego que no hubiera podido nacer partiendo de la mitología egipcia... (30)

El planteamiento que hemos hecho se dramatiza por la ejemplificación lukcasiana del humanismo griego en los personajes de Aquiles y Héctor en la epopeya homérica y que Lukács universaliza. En primer lugar, entendemos que una de las fuentes del humanismo que existe en la epopeya homérica no está en la definición genérica de la épica, sino en el poder educativo de la mitología. Lukács parece, pues, validar ese lugar común que le asigna a Homero la función de haber sido el gran educador de los griegos. Más aún, Lukács extiende esa función educadora de Homero, como ideal humanista para la conciencia genérica. La posible educación de los griegos por Homero radica en la vigencia de la mitología a través de toda la vida cultural griega, aún después de haber alcanzado el pensamiento científico y filosófico. El uso abundante y crítico que hace Homero de la

mitología en la Ilíada, precisamente la lucha que el poeta entabla con la mitología vigente en la época de la monarquía micénica, enaltece la figura de Aquiles y de Héctor como modelos admirables pero no únicos de un humanismo. Homero sabe que el tiempo del mito no le pertenece, es tiempo pasado-cerrado, es sagrado. Pero Homero, poeta de una etapa de madurez de la poesía griega, explora la riqueza ética del mito colocando a Aquiles en el mismo centro de la acción. A este respecto queremos citar a Green:

...at present we must observe that it was precisely the dual role of the Olympians, as nature gods and as gods of a social order, that first made acute the problem of evil. Recognizing, as we must, that the Iliad and Odyssey represent a long tradition of oral verse-making, in which many strata of ideas are fused, we shall not expect to find systematic theology;... So we shall not easily distinguish traditional elements from the poet's own thought. Yet his ethics, if I may so put the point, is nobler than his theology. Homer's less calculated solution is perhaps polytheism and divided responsibility, and an occasional recourse to Moira. Some imputation of evil, moreover, Zeus escapes by being the creator of the cosmos; he uses the materials provided by his predecessors. (31)

En segundo lugar, a juicio de Lukács, Aquiles y Héctor son modelos ejemplares de esa personalidad rica y plenamente desarrollada, síntesis del humanismo universal. No negamos la ejemplaridad de Aquiles y Héctor como personajes, pero la entendemos en un contexto más amplio. Al descontar la historia preparatoria de la poesía griega, y partir de lo épico

como una categoría de la realidad, Lukács sostiene el realismo de Homero en equivalencia a la plasmación poética típica de una legalidad objetivamente existente en el movimiento de las fuerzas sociales e históricas. En el caso de la Ilíada, sabemos que entre el acontecimiento histórico --la guerra de Troya-- y la poetización del mismo transcurren alrededor de tres siglos. Ya hemos señalado que Hegel explica tal distancia en base a una afinidad del poeta con los valores nacionales que nuclea en el acontecimiento poetizado. No obstante, en la Ilíada no hay un tiempo histórico, sino dos. Un tiempo histórico en el de los hechos que se narran, la guerra de expansión de los aqueos contra Troya durante la monarquía micénica; el otro tiempo, es el contemporáneo del poeta. Esta dualidad temporal problematiza la categoría definitoria de la poesía épica --coincidencia de objetividad social y destino personal-- que tipifica psicológica y éticamente el momento histórico poetizado. En la Ilíada no hay un héroe típico, sino dos. Lukács afirma que la heroicidad de Aquiles y Héctor son distintas, pero los une en una sola concepción del realismo humanista. Entendemos que la heroicidad de Aquiles entra en una relación conflictiva con su origen mítico, en la medida que su naturaleza deiforme le permite "elegir" entre un destino largo y sin gloria o uno corto y glorioso.

Volvemos a citar a Green cuando dice:

...it is fair to say that on the whole Homer recognizes no essential conflict, as did certain later poets and philosophers, between the power of Fate and the will of Zeus (and other gods), between the remote power and the immediate agency. Both express the cause of events which man is powerless to alter, and it is only the demand of the story that determines whether the more abstract or the more vividly personified agent shall be invoked on a given occasion. Sometimes a traditional formula, expressing the role of fate or of a god respectively, and ready to hand, may determine in a given line which turn of expression is the more convenient for the exigency of an oral versifier. (32)

Diferimos de Lukács respecto a que el realismo épico de la Ilíada y su valorización humanística, reside en la coincidencia ético-afectiva del héroe con la legalidad objetiva de su momento histórico. Por el contrario, nos parece que Aquiles se convierte en un personaje mucho más rico que los otros héroes aqueos, precisamente por el cuestionamiento que hace de aquella legalidad. En el poema coexisten dos códigos heroicos en tensión. Un código pertenece a la poesía heroica; lo representan los Ayantes, Odiseo, Diomedes, todos los ancianos que han sido héroes en su juventud, y el mismo Aquiles, cuya gestión bélica --poesía heroica-- constituye un presupuesto del poema y que Andrómaca explicita en el interior del mismo. Ese código es el que pertenece totalmente al momento de expansión de la monarquía micénica y tiene como valores supremos la fama, la gloria y la riqueza (botín) que se conquistan

con una actividad guerrera esforzada y audaz. Aquiles cuestiona ese código. La complejidad de un personaje como Aquiles crece en el rompimiento contradictorio con ese código. Homero muestra su gran madurez poética escalando la conciencia de Aquiles en la comprensión de su conflicto desde la disputa con Agamenón, la embajada del canto noveno, en que Aquiles escucha los discursos que representan el código heroico vigente (especialmente la historia de Meleagro que cuenta, y no por casualidad, su educador Fénix) hasta la muerte de Patroclo. No obstante, lo que nos parece más valioso de ese antagonismo es que, en la medida que Aquiles es un héroe mítico, el poeta sabe que no puede cambiar su destino. Aquiles va a morir y él lo sabe. La búsqueda, rebelde primero y grandiosa al final, de un sentido ético más profundo de su muerte que aquel contenido en el código vigente, esto es, la fama y la gloria, es el motivo poético más importante de la composición, a saber, el tema de la menis y la hybris. La capacidad de Homero para llevar esta problemática a la tensión dramática máxima que le permite el mito conocido, acercó genialmente el conflicto de Aquiles a la sustancia trágica. En cambio, Homero minimiza el peso mítico en la personalidad de Héctor para enfatizar una heroicidad basada en la disciplina y la conciencia del deber con el Estado. Esta heroicidad de Héctor es más afin a la sociedad

urbana jónica en que vive el poeta. Con Homero, la ejemplaridad original del mito se convierte en una búsqueda afanosa de la amplitud afectiva del hombre, de su complejidad ético-psicológica, de su fuerza para luchar en medio de los más diversos sentimientos. La poesía, esta vez épica, vuelve a plantear el problema de la conducta porque, pese al conocimiento que tienen ambos héroes de un destino fatal --mítico--, luchan, cada uno a su manera, hasta descubrir el límite terminal de ese destino, esto es, hasta dónde pueden agotar una libertad real. Esta investigación poética de la complejidad del ethos heroico, en relaciones dialécticas con la mitología, constituye en gran medida el núcleo de la poesía dramática en su forma trágica, varios siglos después de Homero.*

* "The gods and their agents, then, sustaining and expressing the power of Moira, uphold both the natural order and the moral order. What is the attitude of Homer's mortals toward this system (if we may call it a system)? They recognize in it a limit to the boons that they can expect of the gods, and to the acts they can themselves commit with impunity. So far as they themselves are concerned, it is Aidos, a sense of shame or conscience or personal honor, that acts negatively and forbids them to do certain things. . . . But this spirit, 'very manly', and self-seeking, may also pass over into Hybris, arrogance, wanton violence, insolence; this is the fault of Ajax, son of Oileus, who boasted that he had escaped death despite the gods, and thus incurred death through the vengeful wrath of Poseidon. In varying degrees, hybris is the sin of the suitors of Penelope, and even of Achilles when he maltreats the body of Hector, casting away pity and Aidos." Green, W.C. Moira: Fate, Good and Evil in Greek Thought. New York: Harper & Row, Publishers, Inc., 1963. pp.17-18.

Capítulo II - Realismo gnoseológico y humanismo en el
drama de Sófocles y Shakespeare

Hay muchas cosas maravillosas
en el mundo pero nada más
maravilloso que el hombre.

SOFOCLES

¡Qué obra maestra es el hombre!

SHAKESPEARE

En la exposición de la teoría del drama, específicamente la tragedia, se mantienen dos principios constantes de la reflexión lukacsiana estético-literaria. Primero, Lukács formula una fundamentación histórico-filosófica para el género dramático. El segundo, concierne a la relación que Lukács establece entre el arte realista y el humanismo. En La Teoría de la novela, encontramos las primeras nociones lukacsianas del género dramático; sin embargo, la concepción del drama también se ve afectada por el proceso de desarrollo intelectual de Lukács al que ya hemos aludido en el análisis de la epopeya homérica. En sus textos, Lukács se ocupa poco --relativamente-- del drama, puesto que la categoría de lo épico tiene mayor relevancia para la novela en cuyos análisis descansa principalmente la teoría del realismo literario. En consecuencia, Lukács pasa más rápidamente a expresar con las categorías del realismo gnoseológico su formulación madura del género

dramático. En el desarrollo de la teoría del género dramático en base al principio histórico-filosófico, Lukács reconoce la importancia de las aportaciones de Hegel, Bachofen, Engels y Marx. Además, señala una contribución particular de Lessing.

En La teoría de la novela dice Lukács:

El mundo del epos da respuesta a la pregunta ¿cómo puede hacerse esencial la vida? Pero la respuesta no madura en pregunta hasta que la sustancia llama desde dilatada lejanía. Sólo cuando la tragedia ha dado configurada respuesta a la pregunta ¿cómo puede hacerse viva la esencia?, llega a consciencia el que la vida tal como es (y todo deber-ser suprime la vida), ha perdido la inmanencia de la esencia. (33)

En ese lenguaje metafísico que caracteriza este libro juvenil, Lukács reitera el principio histórico-filosófico para el género dramático. En palabras de Hegel:

El drama es producto de una civilización avanzada. Supone necesariamente pasados los días de la epopeya primitiva. También debe precederle el pensamiento lírico y su inspiración personal, si es verdad que, no pudiendo satisfacerle ninguno de estos dos géneros, los reúne. Ahora bien; para que esta combinación poética se opere, es preciso que se haya despertado y desenvuelto la conciencia de los fines y móviles de la voluntad humana, así como la experiencia de las complicaciones de la vida y el conocimiento de los destinos humanos; lo cual sólo es posible en las épocas medias o tardías del proceso de la vida de un pueblo." (34)

Lukács postula que el género dramático se originó en el movimiento de una transformación social

revolucionaria.*

La agudización histórica de las oposiciones sociales en la vida produce la tragedia como el género del conflicto literariamente elaborado. (35)

Lukács afirma, pues, que la transformación social griega, época a su juicio revolucionaria, contiene el drama en la forma de la colisión de las fuerzas sociales en conflicto. Se establecen, de esta manera, las categorías filosóficas universales del género, a saber, el contenido, los grandes cambios históricos; la forma, la colisión. Así lo expresa cuando sostiene que:

En general es indiscutible que el drama tiene como tema central la colisión de fuerzas sociales en su punto extremo y más agudo. Y no se requiere una especial inteligencia para reconocer el nexo de la colisión social en la forma extrema de la transformación social, en la revolución. (36)

* Hegel es mucho más explícito en la explicación de la necesidad genética del drama. Dice Hegel: "La poesía dramática tiene su origen en nuestra necesidad de ver los actos y las relaciones de la vida humana representadas ante nuestra vista por personajes que expresen esta acción mediante sus discursos. Pero la acción dramática no se limita a la simple realización de una empresa que sigue pacíficamente su curso, sino que se desarrolla esencialmente en un conflicto de circunstancias, pasiones y caracteres, que lleva consigo acciones y reacciones, más un desenlace final. Así, lo que se presenta a nuestra vista es el espectáculo móvil y sucesivo de una lucha animada entre personajes vivientes que persiguen deseos opuestos, y en medio de situaciones llenas de obstáculos y de peligros. Los esfuerzos de estos personajes, las manifestaciones de su carácter, su influencia recíproca y sus determinaciones, producen el resultado final de esta lucha, a cuyo tumulto de pasiones y acciones humanas sucede el reposo."
Hegel, G.W.F. Poética. Op. cit, 139-140.

Lukács reitera para la composición dramática un principio estético que hemos examinado anteriormente. No hay leyes formales del drama con independencia del contenido. El reflejo fiel de las situaciones típicamente dramáticas es lo que impone el tratamiento formal. Los dramas de Sófocles y Shakespeare son distintos porque los contenidos obligaron a los poetas a una diversidad en el tratamiento de la colisión. No obstante, ambos poetas sólo plasman lo que estaba dado como típicamente dramático en la realidad social de sus respectivos momentos históricos. Desde el punto de vista de la objetividad en la creación dramática, Lukács reafirma que el poeta no inventa el drama, lo descubre en la realidad. Para descubrirlo, el poeta debe conocer cuáles son las fuerzas de oposición en el momento histórico dado que llegan a colisión. Este es uno de los principios fundamentales del realismo gnoseológico. Para Lukács es necesario que el artista posea un conocimiento amplio y profundo de la realidad histórico-social. La objetividad histórica es un postulado para la producción del "gran" arte realista. Sin este conocimiento el sujeto estético no podrá cumplir con la función de ser autoconciencia; el arte perdería la dimensión ética que lo hace "grande", esto es, ofrecer una imagen integrada de la personalidad humana en su

devenir histórico --humanismo--. Desde el punto de vista de la subjetividad en la creación dramática, ¿qué causa la convergencia entre una personalidad particular y la colisión social? La respuesta de Lukács se mueve en dos planos complementarios. Primero, en cada momento histórico existen personalidades que viven la vida comprometidos íntegramente con su realidad social; que aman profundamente la vida y tienen una conciencia clara de su ser ético y psicológico. Segundo, cuando la existencia de esta personalidad coincide con un momento histórico revolucionario, sin duda, esta persona participará en el proceso. Esta clase de personalidad real es la que el poeta dramatiza.

El poeta reconoce aquella individualidad que tiene la personalidad necesaria para participar en ese momento histórico; aquella cuyo temple ético y psicológico le llevará a asumir una posición frente a las fuerzas en choque y a defender tal posición con toda su pasión hasta el desenlace trágico. El conocimiento que el poeta tiene de la realidad histórico-social constituye, pues, el fundamento obligatorio para producir personajes con una fisonomía intelectual apropiada. Para Lukács este punto es de la mayor importancia en la ideación de un tipo. El héroe dramático, que también es un tipo, debe tener una

fisonomía intelectual muy clara, desarrollada e integral, puesto que es quien maneja en la obra, según Lukács, el conocimiento del poeta. El héroe dramático conoce y repasa su proceso de participación en el conflicto que lo llevará hasta el final trágico. Este proceso de conciencia individualiza la expresión personal del héroe tanto intelectual, como ética y afectivamente.

Afirma Lukács que en esta fidelidad radica la autenticidad de la poesía de Sófocles y Shakespeare, y a su vez, sostiene su perduración. Estamos de vuelta a la teoría del realismo gnoseológico, ley estética de todo "gran" arte. La expresión resumida del realismo dramático se formularía en términos de que en el "movimiento total" de la sociedad existen unos momentos en los que se agudizan las oposiciones de las fuerzas históricas a tal grado que esta concentración produce una colisión. El poeta refleja esa colisión típica plasmando héroes cuya personalidad converge con la colisión. Estos héroes viven con toda su fuerza intelectual, ética y psicológica --con toda su pasión--, aquella colisión social; son los héroes dramáticamente típicos. La fidelidad del reflejo es proporcional a la autenticidad del drama, secreto de su perduración.

Hemos anticipado que Lukács reconoce en la

concepción histórico-filosófica hegeliana del género dramático, el inicio de su propia teoría de la tragedia como reflejo realista de las colisiones sociales. En la Estética, Hegel postula que la tragedia representa fuerzas universales en conflicto, como una de las formas de la acción en el arte dentro del proceso histórico del espíritu en su devenir autoconsciente. En palabras de Hegel:

Los intereses de índole ideal deben combatirse, de modo que la fuerza se oponga a la fuerza. Estos intereses son las necesidades esenciales del alma humana, los fines en sí mismos necesarios de la acción, en sí legítimos y racionales, y por tanto, también las fuerzas universales. ...Estos son los grandes motivos del arte, las eternas relaciones religiosas y éticas: la familia, la patria, el Estado, la Iglesia, la gloria, la amistad, el estamento, la dignidad, y en el mundo romántico, particularmente, el honor y el amor, etc. Estas fuerzas difieren por el grado de su validez, mas todas son en sí mismas racionales. A la vez son las fuerzas del alma humana, que el hombre, porque es hombre, tiene que reconocer y dejar imperar y actuar. (37)

Lukács admira y se nutre de los análisis particulares que Hegel realiza de la tragedia griega, aunque su propio desarrollo de alejamiento --relativo-- del idealismo hegeliano lo lleva a rechazar el fundamento metafísico en que se sitúa la creación artística en la sistemática del filósofo. Asimismo, Lukács destaca el juicio que emite Engels, en El origen de la familia, la propiedad privada y el estado, respecto al análisis de Bachofen sobre La orestiada de

Esquilo. Bachofen ubica el conflicto de La orestíada en el contexto concreto de la colisión entre el matriarcado y el patriarcado, a pesar de que el mismo Bachofen termina en una mistificación aún mayor que Hegel. Dice Engels:

Por consiguiente, Bachofen presenta La orestíada de Esquilo como la descripción dramática de la lucha entre el derecho matriarcal en su ocaso y el derecho patriarcal naciente y victorioso de la edad heroica. ...La muerte de un hombre no consanguíneo, aunque sea el marido de la asesina, es expiable y por eso no compete a las Erinias, cuya misión es sólo castigar los crímenes entre consanguíneos, y el matricidio, según el derecho matriarcal, es el más grave e inexpiable de los crímenes. (38)

En la línea de desarrollo de su concepción de la tragedia, Lukács subraya que Marx:

... resalta precisamente el momento de la necesidad, del profundo sentimiento de justificación que nace de esta necesidad en la parte decadente de la sociedad, como condición de la tragedia. (39)

Esta cita de Marx que Lukács ofrece está tomada del texto En torno a la filosofía del derecho de Hegel. Marx vincula la colisión trágica a la necesaria caída del antiguo régimen que lucha por mantenerse en el poder frente a las fuerzas del nuevo orden --el estado burgués--. Marx vuelve al tema de las relaciones entre las colisiones y la tragedia en el ámbito de las revoluciones históricas en el Dieciocho brumario. No obstante, queremos hacer referencia a la correspondencia de Engels y Marx, en que éstos le

critican a Lassalle la ausencia de la necesidad histórica en el conflicto trágico de Franz von Sickingen.* En la carta a Lassalle Marx le dice:

En segundo lugar, la colisión intencional no sólo es trágica, sino que es la colisión trágica en la que, con razón, naufragó el partido revolucionario de 1848-49. ...Sickingen (y con él, más o menos, también Hutten) no naufragó contra el escollo de su astucia. Naufragó porque, en su calidad de caballero y de representante de una clase que naufragaba se rebeló contra la realidad existente o, mejor, contra la nueva forma de la realidad existente. (40)

Engels, que no había leído la carta de Marx, coincide plenamente con éste cuando le contesta a Lassalle señalándole:

La actuación de la revolución nacional de la nobleza era posible, sin embargo, sólo mediante una alianza con las ciudades y con los campesinos, particularmente con éstos últimos; y el momento trágico, en mi opinión está precisamente en el hecho de que esta condición fundamental, es decir, la alianza con los campesinos, era imposible, por lo que la política de la nobleza tuvo que ser estrecha y, en el momento mismo en que la nobleza quería ponerse a la cabeza del movimiento nacional, la masa de la nación, los campesinos, protestaron contra su dirección y, de este modo, fue por fuerza

*Franz Von Sickingen, drama de Lassalle, publicado en 1859, inspirado en la figura del caballero renano, característico representante de la caballería alemana, que oscila entre la aventura y el bandillaje, movido por un odio profundo contra los príncipes y el alto clero. El drama se centra en la insurrección de los caballeros contra los príncipes en el otoño de 1522, dirigida por Franz von Sickingen y Ulrich von Hutten, los cuales luchaban para resucitar un Estado feudal en el que el poder fuera ejercido por la nobleza. Hutten, escritor, teólogo y humanista, fue uno de los principales promotores e ideólogos de la Reforma protestante." Marx, K. & Engels, F. Escritos sobre arte. Barcelona: Ediciones Península, 1969, p.139.

al fracaso. ...Aquí, en mi opinión, estaba la colisión trágica entre el postulado históricamente necesario y la actuación prácticamente imposible. (41)

En síntesis, éstas son las fuentes materialistas que transforman en su significado y expresión lo que Lukács recibe de Hegel. A juicio de Lukács, el drama se compone de las contradicciones sociales concentradas en una colisión de fuerzas. La concepción histórica del drama como género --que nace y se reproduce en el momento de una transformación social-- nos conduce, como es usual en Lukács, a la esencia formal de la composición dramática, esto es, la colisión. La colisión genera la tragedia por dos vías. Una, la necesaria actuación de la personalidad heroica en cada lado de las fuerzas que componen la colisión. Dos, la necesaria solución violenta de la misma.*

* En Las ideas estéticas de Marx dice Sánchez Vázquez: "Ahora bien, ¿cuál es la modalidad específica del conflicto trágico cuando estalla entre hombres concretos que actúan como portadores de los fines, aspiraciones e intereses de una clase social determinada? Tal es el problema que seduce a Marx y Engels al considerar el lado trágico de la revolución en la vida real y la tragedia artística que se nutre de ella. Marx y Engels abordan este problema, en particular, en relación con la idea de lo trágico que sustenta Lassalle y que ha pretendido plasmar en su drama Franz Von Sickingen, en el que muestra el trágico destino de la revolución fracasada. ...El interés de Marx y Engels por este problema no es, de modo alguno, casual. No lo abordan como meros teóricos de la literatura sino como forjadores del arma teórica y práctica de la liberación del proletariado. ...Las observaciones críticas de Marx en la carta que dirige a Lassalle tienden a poner de manifiesto el fundamento histórico-social del

En La teoría de la novela, todavía Lukács no expresa su concepción del héroe dramático con la categoría de la tipicidad, pero ya tiene el acento ético que determina los valores ejemplares del humanismo clásico que Lukács exalta. En palabras de Lukács:

La esencia pura crece a vida en el destino configurador y en el héroe que se encuentra creándose, y la vida mera se hunde en el no-ser ante la realidad, única verdadera, de la esencia; se ha alcanzado, más allá de la vida, una altura del ser rica de floreciente plenitud, frente a la cual la vida común no se puede utilizar ni siquiera como contrapuesto. (42)

En su expresión madura, Lukács niega el principio de "destino" trágico para el héroe puesto que ubica lo dramático en el contexto de la colisión histórico-social. Como en muchos otros aspectos, Lukács recoge de Hegel el planteamiento de la relación dialéctica entre lo interior y lo exterior; la fuerza espiritual que entraña en el carácter del héroe emerge para defender su pasión de frente a las fuerzas en oposición. La figura heroica se levanta en la convergencia de su carácter con la colisión social. No obstante, Lukács rechaza, a

conflicto trágico y las causas objetivas de la derrota de Sickingen. El fracaso y la muerte de Sickingen no se debe a errores personales, ni a su débil entusiasmo.

...Al ignorar el carácter de clase de la conducta de Sickingen, ésta pierde su carácter concreto, y la obra de Lassalle pierde, en igual medida, su fuerza política y real."

Sánchez Vázquez, A. Las ideas estéticas de Marx. México, D.F.: Ediciones Era, S.A., 1965, pp.122-123. Ibid. pp. 126-127.

diferencia de Hegel, cualquier explicación trascendente de la fatalidad y, como hemos visto, afirma con Marx el "ambiente de la necesidad" en la concreción histórica de la relación entre colisión y el carácter. Así lo sostiene cuando dice:

En la vida, la mayoría de los casos en que se manifiesta una colisión histórico-social no se disuelve en forma dramática. El drama surge cuando una colisión se le presenta a personas como Antígona, Hamlet o Lear. (43)

Al rechazar una explicación trascendente de la fatalidad, Lukács también reinterpreta el significado de la culpa en el héroe trágico. Lukács elogia y suscribe el análisis concreto que hace Hegel de la Antígona de Sófocles. Hegel comprende la contradicción dialéctica en las posiciones que defienden Creón y Antígona. Antígona representa la ética del sistema gentilicio, cualitativamente superior a la razón de Estado de Creón. Lukács subraya la conciencia que tiene Hegel respecto a la necesidad histórica del triunfo de Creón; conciencia que le permite plantearse un equilibrio de las pasiones que mueven a ambos personajes. Desde el punto de vista de la historia humana, la transformación de la sociedad gentilicia es un momento de progreso. A la misma vez, y, contradictoriamente, ese progreso histórico hace necesaria la pérdida de una ética superior. Por lo tanto, Hegel ubica la caída fatal del personaje en el

marco general de la culpa que tienen que expiar todos los descendientes de un tronco familiar. En consecuencia, la necesidad histórica de la colisión que Hegel ve con tanta lucidez tiene, como es propio para el arte griego, el fondo de la mitología como elaboración representativa de una etapa de la conciencia ética. Hegel explicita este punto en la Estética:

Asimismo, el individuo heroico se separa del todo ético, al que pertenece, pero tiene conciencia de sí sólo como en unidad sustancial con este todo. ...La culpa del progenitor recae sobre el descendiente, y toda una estirpe expía el primer transgresor: el destino de la culpa y del delito se transmite. Esta condena nos parecería injusta como la caída irracional en un ciego destino. ...Mas en la antigua totalidad plástica el individuo no está en sí aislado, sino que es miembro de su familia, de su linaje. Por eso también el carácter, la actuación y el destino de la familia sigue siendo algo propio de cada miembro, y cada individuo, lejos de renunciar a los hechos y destinos de los antepasados los acoge, en cambio, voluntariamente como lo suyo propio; ellos viven en él, y así: este es lo que sus padres fueron, víctimas o victimario. ...Se podría encontrar aquí ahora una razón por la cual las figuras artísticas ideales son trasladadas a épocas míticas, pero en general a la época más antigua, como el mejor terreno de su realidad. (44)

Más aún, desde el punto de vista de la sistemática hegeliana, la colisión se enmarca en el cuadro general de la edad heroica por la que necesariamente tiene que pasar el espíritu en su develamiento. De esta manera, colisión, destino, culpa y fatalidad tienen en Hegel una coherencia interna en relación a los dos planos en que se mueve su pensamiento, esto es, los niveles lógico-

empírico. En el plano empírico, todo el arte griego clásico es una etapa histórico-espiritual. Hegel elabora el proceso histórico de la conciencia espiritual desde el mito hasta el drama, en la esfera de la poesía. En el plano filosófico, toda la historia estaba contenida en el espíritu; la necesidad histórica de su develamiento se realiza en el movimiento lógico de la idea hasta llegar al concepto absoluto --identidad sujeto-objeto--. En Hegel, pues, no hay contradicción sistemática entre las leyes históricas y las leyes filosóficas. Esto explica, por un lado, que Hegel conciba las colisiones como choque de fuerzas universales y comprenda que esas fuerzas habían sido ya trabajadas poéticamente en la mitología, aunque a un nivel inferior de la conciencia. Por otro lado, esas fuerzas universales-espirituales, necesitan un medio idóneo para realizarse históricamente. Ese medio es el hombre en una acción dramática. Así, la teoría de la acción dramática, el destino y el necesario desenlace fatal son perfectamente coherentes. En la medida que el arte clásico es el más espiritual y la poesía el arte más cerca del concepto --en tanto utiliza la palabra--, Hegel puede destacar esas figuras dramáticas que encarnan las fuerzas universales en choque como ejemplos paradigmáticos de heroísmo. Las figuras heroicas

dramáticas luchan con todas sus fuerzas, con toda su pasión y su carácter, precisamente en contradicción dialéctica con un orden superior --divino-- para llegar a un desenlace necesariamente fatal, puesto que el espíritu tiene que acceder históricamente a un nivel superior de conciencia.* Lukács rechaza esta explicación metafísica de la culpa y la fatalidad en la teoría del género dramático, que en Hegel tiene una fundamentación sistemática histórico-filosófica.

Lukács postula, pues, que la acción trágica resulta de la iniciativa del personaje. Se trata de la convergencia de un determinado carácter que asume como

* "El verdadero fondo de la acción trágica, en cuanto a los fines perseguidos por los personajes trágicos, está comprendido en el ciclo de las fuerzas legítimas y verdaderas que determinan la voluntad humana. Son los afectos familiares, el amor conyugal, la piedad filial, la ternura paternal y maternal, el amor fraternal, etc.; igualmente las pasiones y los intereses de la vida civil, el patriotismo de los ciudadanos, la autoridad del jefe de Estado. Es más: también el sentimiento religioso, no bajo la forma de un misticismo resignado o como obediencia pasiva a la voluntad divina, sino como celo ardiente hacia los intereses y relaciones de la vida real. He aquí lo que constituye la bondad moral de los verdaderos caracteres trágicos... Así, podemos decir, en general, que el verdadero tema de la tragedia primitiva es lo divino; no lo divino tal como constituye el objeto del pensamiento religioso en sí mismo, sino tal como aparece en el mundo y en la acción individual, sin sacrificar su carácter individual y verse cambiado en su contrario."
Hegel, G.W.F. Poética. Op. cit. pp.174-175.

pasión propia una de las fuerzas sociales en oposición. En tanto esas fuerzas sociales son históricas, la colisión se resuelve con el triunfo de uno de uno de los dos lados de la oposición. Por eso dice Lukács:

Los héroes trágicos de la historia no cometen (o no tienen) faltas casuales. Sus faltas, antes bien, están necesariamente ligadas a los problemas más importantes de una transición crítica. Para Shakespeare representa precisamente Bruto, y para Goethe precisamente Egmont, los rasgos característicos típicos del conflicto trágico de una etapa determinada y de una modalidad determinada del conflicto social. (45)

Ya hemos señalado que Hegel vio con claridad la determinación histórica del conflicto dramático. A pesar de su idealismo metafísico, la concepción contradictoria del movimiento de la historia le permite a Hegel establecer una relación dialéctica entre la necesidad y la libertad. Marx comprende y asimila la fecundidad de estos aspectos en el pensamiento filosófico hegeliano. Lukács se apoya en la crítica de Marx y Engels a Lassalle, para sostener que el héroe trágico es aquel que abraza la parte de la colisión social cuya fuerza no es posible realizar ya históricamente. A este respecto dice Sánchez Vázquez:

Lassalle disocia lo que Hegel mantiene vinculado dialécticamente. Sickingen, según él, es culpable por haber escogido la astucia, por haberse considerado superior al orden existente, por su falta de convicción en el ideal. Se trata, pues,

de una culpa que nace y brota de su interioridad. El fondo histórico, social, de clase, se desvanece. La astucia no se impone necesaria, objetivamente, sino como un comportamiento libremente escogido. ...Hay una necesidad que empuja al héroe a realizar actos cuya responsabilidad asume. Lo uno no excluye lo otro. (46)

Asimismo, en esa lucha heroica por defender una de las fuerzas en conflicto radica, según Lukács, la grandeza humanista del héroe trágico. Por lo tanto, no sólo la "falta" del héroe tiene una fundamentación objetiva en la necesidad histórica de su acción --principio consecuente del realismo literario--, sino que el humanismo trágico se convierte en ejemplo para la conciencia genérica, precisamente, por su objetividad histórica y social. En palabras de Lukács:

No debe olvidarse jamás que el camino hacia la caída trágica ha sido siempre al mismo tiempo, en los poetas dramáticos verdaderamente grandes de los siglos pasados, un desenvolvimiento de las máximas energías humanas, del supremo heroísmo humano, y que la superación del hombre ha sido posible sólo por su fortaleza en resolver el conflicto. (47)

Lukács afirma que una de las aportaciones más fecundas para la reflexión estética se encuentra en la relación dialéctica entre lo singular y lo universal que Hegel desarrolla. Por un lado, Lukács echa de menos un uso más abarcador de la categoría de la particularidad --centro de mediaciones entre lo singular y lo universal-- en los análisis hegelianos del arte. Y, por otro lado, reconoce que la dialéctica entre lo singular y lo

universal lleva a Hegel a un enriquecimiento teórico de la categoría de la totalidad, de importancia capital para el propio Lukács. Dice Hegel:

Hemos partido de las fuerzas sustanciales universales de la acción. Ellas necesitan para su cumplimiento y realización de la individualidad humana, en la que aparecen como pathos moviente. Pero lo universal de esas fuerzas debe en sí unirse en los individuos particulares a la totalidad y singularidad. Esta totalidad es el hombre en su espiritualidad concreta y su subjetividad, la individualidad humana total como carácter. Los dioses se convierten en pathos humanos, y el pathos en la actividad concreta es el carácter humano. (48).

Reaparece así en la teoría lukacsiana del drama, y desde la óptica del realismo literario, la categoría hegeliana de la totalidad. Al igual que en la épica, el drama constituye una totalidad. Hegel cualifica, en una de sus características, a la épica como "totalidad de objeto"; Lukács la transforma en totalidad de la realidad social, totalidad intensiva, mundo de la obra de arte. Se trata ahora, de la "totalidad de movimiento" --también social-- cuyo núcleo es la colisión.

Lukács desarrolla en sus propios términos la formulación hegeliana respecto a cuál es la extensión posible para esa "totalidad de movimiento". Una vez más, como en el caso de la épica, se trata de la dialéctica que media la interioridad del sujeto y la objetividad social. La diferencia es que para el drama,

esa identidad dialéctica sujeto-objeto, se postula en la forma de una colisión concentrada. Cuando el drama refleja la vida en una colisión concentrada y agrupa alrededor de la colisión las manifestaciones vitales que se despliegan, el poeta lo que hace es generalizar y singularizar las actitudes humanas que son posibles históricamente frente a la colisión. Lukács entiende que la necesidad de generalizar y singularizar en una colisión concentrada las actitudes posibles, obliga al poeta a plasmar aquellas que son típicas social e históricamente. Es evidente que Lukács está aplicando, a la esfera específica de la creación dramática, el enorme movimiento dialéctico que supone la particularidad como categoría central de la tipicidad poética. El poeta no debe olvidar que su personaje es un tipo y que la generalización típica debe plasmarse como pensamientos y sentimientos de este hombre particular en una situación particular. En otras palabras, el drama refleja la "totalidad de movimiento" subjetivo y objetivo, social y personal, como actitudes típicas, esto es, fuerzas intelectuales, éticas y psicológicas concentradas en una colisión, que si bien el héroe enfrenta y vive hasta el final como su pasión, no dejan de ser fuerzas objetivas de una colisión histórico-social. A juicio de Lukács, Sófocles y

Shakespeare dominaban esta legalidad general del drama. Según Lukács, esta es la legalidad que vertebra la composición de Antígona y El rey Lear.

Lukács sostiene que en Antígona, Ismene es la figura que abre el espacio para que se muestre la totalidad del movimiento social e histórico. La defensa que hace Antígona de su derecho a enterrar a Polinices resultaría en una especie de delirio, si no se ubicara entre dos fuerzas en oposición. Por un lado, los lazos familiares que son un valor en la sociedad gentilicia en vías de desaparecer y, por otro lado, la necesidad de garantizar el cumplimiento de la ley en el nuevo Estado que Creón representa. Frente a Antígona, quien no tiene duda de cuál es su elección, Ismene plantea contradictoriamente el valor de cada posición. En este contexto, sólo nos interesa subrayar que, para Lukács, en Antígona se cumple la esencia del drama como "totalidad de movimiento" y que Ismene es el personaje que media el cumplimiento dialéctico del mismo. En el caso de El rey Lear y, partiendo de que la obra trata de la disolución de la familia feudal, las relaciones entre Lear y sus hijas y Gloster y sus hijos, muestran típicamente la gama total de actitudes frente a este problema en su contexto social. En síntesis, Lukács establece una doble aplicación, dialécticamente

complementaria, de la categoría de la totalidad en su teoría del realismo dramático. Por un lado, la obra particular constituye una totalidad, a saber, la totalidad del movimiento histórico-social reunida en una colisión concentrada. Por otro lado, el héroe tipifica la colisión dramática en la totalidad de su personalidad, ideas, sentimientos, acciones.* Lukács afirma que:

* Esta versión dramática del tipo, esto es, los personajes que abren la totalidad del movimiento social --ejemplo: Ismene, las hijas de Lear y los hijos de Gloucester-- y los héroes dramáticos típicos --Antígona, Edipo, Lear, Hamlet-- se convierten en tipos jerarquizados que reflejan la totalidad de las contradicciones sociales e históricas en la teoría lukacsiana de la novela realista. Esta relación dialéctica entre la acción de varios personajes y la totalidad de las fuerzas universales en choque ya había sido expresada por Hegel cuando dice: "Y así, por una parte, el acontecimiento no parece nacer de las circunstancias exteriores, sino de la voluntad interior y del carácter de los personajes; y no tiene sentido dramático más que por su relación con los fines y pasiones personales. Por otra parte, sin embargo, el personaje no queda encerrado en sí mismo, en solitaria independencia. Por la naturaleza de las circunstancias, en medio de las cuales se manifiesta su carácter y su voluntad, así como por la del fin individual perseguido, se encuentra envuelto en una lucha con otros personajes; desde este momento, la acción ofrece complicaciones y colisiones que, a su vez, contra su voluntad y previsión, conducen a un desenlace, en el cual se manifiesta la esencia propia y profunda de los fines, de las pasiones y de los destinos humanos en general." Hegel, G.W.F. Poética. Op. cit. p.141.

Gracias a esta riqueza en la psicología de los hombres en pugna agrupados alrededor de la colisión, en la totalidad omnicomprendiva con que reflejan todas las posibilidades de esta colisión vital al complementarse unos con otros, surge en el drama la "totalidad del movimiento". (49)

Lukács describe como una gran hazaña de Lessing el que haya descubierto "la profunda unidad de la tragedia como género" al comprender "que la forma poética central es en esencia la misma en Sófocles y Shakespeare".

Lukács cita a Lessing diciendo que:

La composición del drama shakespeariano refleja con la misma fidelidad y magnificencia esta nueva situación de la realidad con la que la tragedia de Esquilo y Sófocles había reproducido artísticamente la situación más sencilla de la vieja Atenas. (50)

De esta manera, "el segundo florecimiento de la tragedia en la época del Renacimiento" se ofrece como confirmación del principio compositivo histórico-filosófico. Lo que cambia es el momento que se poetiza.

Esta vez, la colisión histórica entre el decadente feudalismo y los dolores de parto de la última sociedad de clases ofrece las condiciones materiales y formales para un nuevo auge del drama. (51)

Un punto más completa esta exposición de la esencia objetiva del género dramático. Lukács llama la atención con el ejemplo de Shakespeare, al hecho de que no es necesaria la identidad absoluta --materialmente real-- entre el significado dramático de la colisión y el significado histórico de la misma. La historicidad

de la colisión no depende del evento dramatizado; éste podría ser inventado. La historicidad guarda relación directa con la fidelidad respecto a las fuerzas sociales que operan en el evento. Son las actitudes, los rasgos, las pasiones, "el movimiento psicológico y moral" el que debe ser realmente objetivo. No obstante, ya sabemos que para Lukács las ideas, la psicología y la ética del hombre particular se determinan en relaciones dialécticas con su concreta realidad histórico-social. El drama, pues, será un reflejo fiel de una colisión objetiva, no por la veracidad de lo anecdótico, sino por las fuerzas típicas sociales y el carácter típico social que converge en la colisión. El héroe trágico no debilita la colisión objetiva, por el contrario, la refuerza. Lukács sostiene que "La profundidad poética y la trágica sabiduría de Shakespeare" se revela en su capacidad para individualizar subjetivamente la pasión del héroe y mantenerla, a la vez, intrínsecamente enlazada a la colisión. Así, dice Lukács:

Pero lo que interesó en primerísimo lugar a estos poetas --en particular a Shakespeare-- fue menos la complicada causalidad histórica real que produjo necesariamente la destrucción del feudalismo, cuanto las colisiones humanas que surgieron de modo necesario y típico de las contradicciones de esta decadencia, todos aquellos tipos históricos magníficos e interesantes del antiguo hombre feudal a punto de hundirse y del nuevo tipo heroico del noble humanista o del monarca ilustrado. (52)

En síntesis, Lukács establece una triple relación

entre el drama griego y el drama renacentista. Esta relación está fundamentada en el principio sistemático histórico-filosófico. A partir de esa metodología, Lukács desarrolla la teoría del realismo humanista para el género dramático. En rigor, habría que decir, que esa vinculación realista-humanista del drama se sostiene principalmente sobre dos figuras cimeras de la literatura universal, a saber Sófocles y Shakespeare.

Primero, Lukács postula que el género dramático se origina en el momento de muerte y nacimiento de mundos histórico-sociales. De esa manera, la tragedia renacentista cumple la legalidad universal que se predica para el género. Se reitera para el drama la objetividad socio-histórica como fundamento del realismo literario. Las fuerzas sociales típicas en el drama reflejan la objetividad histórica y social de una colisión. Lukács afirma que Shakespeare:

Observa la triunfal marcha humanista del nuevo mundo en gestación, pero no deja de ver igualmente que este nuevo mundo ha provocado el aniquilamiento de una sociedad patriarcal que en diversos aspectos humanos y morales había sido mejor y que había estado más estrechamente ligado con los intereses del pueblo. (53)

Segundo, los héroes dramáticos son representantes de los humanismos griego y renacentista. Para Lukács, ambos poetas, Sófocles y Shakespeare, trabajan en sus dramas aquellos conflictos histórico-sociales de sus

mundos respectivos, concentrados en una colisión. La personalidad heroica que plasman en sus dramas coincide con aquella colisión y se enfrenta a ella. La convergencia subjetiva-objetiva posibilita el descubrimiento de la fuerza interior, ética y psicológica, que guarda el carácter dentro de sí.

Cierto, Antígona y Romeo mueren trágicamente, pero la Antígona moribunda y el Romeo moribundo son personas mucho más grandes, plenas y elevadas de lo que habían sido antes de ser arrastradas por el torbellino de la colisión trágica. (54)

Tercero, en la teoría lukacsiana del realismo, el arte cumple una función antropomorfizadora y ejemplar. Esta concepción gnoseológica y ética del arte se reitera para el género dramático. La obra dramática media el desarrollo de la autoconciencia genérica cuando el hombre reconoce en la tragedia su propia historia social y le evoca su propia fortaleza espiritual para enfrentarse a situaciones conflictivas. Lukács postula, pues, que la expresión intelectual, afectiva y ética del personaje debe tender hacia una generalización. Así, dice Lukács:

Esto significa que el diálogo dramático debe alcanzar siempre, y muy en especial en sus momentos culminantes, una concentración, un resumen intelectual en que todos los momentos que convierten el destino de este hombre en un destino general se expresen directamente, sin que ello obste para presentar el carácter profundamente personal de contenido y forma de lo expresado, más bien sirviendo de apoyo a la máxima intensificación de ese carácter. (55)

En consecuencia, Lukács concibe lo trágico, igual que lo épico, como una categoría de la realidad. Lukács especifica cuatro situaciones típicas de la vida "cuyo reflejo artístico lleva necesariamente a la creación de la forma dramática. . ."

Primero, el "problema de la bifurcación en la vida del individuo y la sociedad."

Para Lukács es un hecho frecuente en la vida que se le presente al hombre la necesidad de elegir entre dos caminos. Lo dramático en esta situación se acentúa doblemente. Por un lado, es necesario que las condiciones sociales y personales que determinan la elección se agudizen hasta un nivel crítico. Por otro lado, y a la misma vez, la situación se presenta demandando una elección con urgencia. La decisión ha de tomarse en un breve lapso temporal.

Segundo - "...que le presenten a uno la cuenta."

Lukács entiende que "es un hecho común y frecuente de la vida" que se precipiten sobre el hombre o un grupo humano las consecuencias acumuladas, por un largo periodo de tiempo, de las decisiones que afectan la dirección de un destino particular o colectivo. En otras palabras, los hombres toman decisiones sobre su vida o sobre la vida de una colectividad en un contexto social concreto. Estas decisiones se basan en una

cierta actitud que constituye una conducta general y que dispone la dirección del destino particular o colectivo. Esta conducta general acumula consecuencias que, en un momento determinado, se precipitan y "le presentan a uno la cuenta". El ejemplo paradigmático de este "hecho típico de la vida" elevado a la plasmación dramática es para Lukács Edipo Rey de Sófocles.

Tercero - "...la elección de un eslabón."

Lukács aplica la teoría del eslabón de Lenin, a su categorización del drama. Entiende Lukács que el hombre simplifica y generaliza las fuerzas operantes en su vida, concentrándolas en un centro --el eslabón--. Este momento por sí solo no es dramático. El drama se desarrolla porque la elección de tal centro ocurre en un contexto social. Por lo tanto, hay otros seres humanos realizando la misma operación. La dramática colisión hace explosión cuando las fuerzas de diversos individuos coinciden en el mismo centro. Esta coincidencia de eslabón convierte en antagónicas las fuerzas humanas operantes.

Cuarto - "...la profunda compenetración de un hombre con su vida."

En este punto lo dramático puede ocurrir en dos niveles. En primer lugar, cualquier individuo que tenga un proyecto personal en el que concentre lo mejor de sus capacidades puede sufrir una cierta tensión

dramática causada por la atracción de otras áreas de interés que reclamen también sus capacidades y fuerzas. Segundo, y éste es el más importante para Lukács, cuando un proyecto personal es también un proyecto histórico-social, entonces la colisión dramática es inevitable. En otras palabras, cuando el hombre pone toda su pasión en un proyecto social, cuando el hombre se convierte por su acción en un "individuo histórico", está abocado al choque entre sus sentimientos más íntimos y las fuerzas sociales. En palabras de Lukács: "El individuo histórico tiene carácter dramático. La vida misma lo predetermina a ser héroe, a ser figura central del drama." (56)

Volvemos a encontrar en la teoría del drama los problemas que se generan a partir del peso que tiene en el pensamiento de Lukács el esquema sistemático de Hegel y el de la superación del idealismo por vía del marxismo. Queremos examinar en primer lugar, la aplicación del principio histórico-filosófico para el género dramático. En segundo lugar, examinar críticamente la universalización de una ley para el drama como fundamento metodológico y estético de un realismo literario.

La concepción histórico-filosófica del drama es hegeliana. En el primer capítulo de este trabajo --en

el cual hemos analizado la epopeya homérica-- , planteamos los fundamentos metafísicos de la teoría del arte en Hegel. El arte es un momento en el movimiento del espíritu hacia el conocimiento absoluto. En la historia del espíritu develándose, el arte es "manifestación sensible de la idea". Necesitó para esta representación de un cierto "estado del mundo", esto es, la cultura griega; y de un cierto nivel de la conciencia humana que está contenido en el arte clásico. La "acción" del espíritu se constituye en modelo para la "acción" dramática, porque en ella se transpara el espíritu humano en unidad conciliatoria con el cuerpo; unidad que sólo existe real y lógicamente en el espíritu absoluto, es decir, identidad sujeto-objeto. Así, el género dramático es la representación artística del conflicto entre dos fuerzas universales, que Hegel llama eternas, porque constituyen la presencia de lo divino en el hombre. Lo trágico resulta, pues, de la acción de dos caracteres, quienes entregan incondicionalmente toda sus fuerzas moral y psicológica --espiritual-divina-- en la defensa de dos valores universales. Cada héroe dramático pretende el predominio de uno sobre el otro. La naturaleza absoluta de cada uno de los valores en choque media el desenlace necesariamente fatal de uno de los dos héroes. Por eso para Hegel, la reconciliación

es un momento esencial de la tragedia, es decir, el héroe --o en su lugar, el espectador-- reconoce la validez de ambos fines y se reordenan o se reconcilian en su relación universal a un nivel superior de conciencia.

Lukács parte del sistema histórico-filosófico hegeliano; rechaza la fundamentación metafísica-idealista y acoge una explicación materialista-histórica del fenómeno artístico. En cuanto al género dramático, por un lado, mantiene el principio histórico-filosófico de Hegel. Por otro lado, se apoya en los clásicos del marxismo para fundamentar la génesis y la legalidad universal de la forma dramática en el cambio revolucionario de un mundo a otro. La Antígona de Sófocles y El Rey Lear de Shakespeare le sirven de modelos ejemplares para su tesis.

Estamos de acuerdo con Lukács respecto a que el material que Sófocles elabora artísticamente en Antígona contiene la transición de la sociedad gentilicia a la institucionalización del Estado. Más aún, estamos conscientes que en la historia social del hombre este acontecimiento progresivo se ha repetido innumerables veces. En consecuencia, entendemos la necesidad histórica de ese proceso. En Grecia, se venía gestando ese proceso histórico-social desde la fundación de las

colonias costeras, durante todo el siglo VIII; colonias que desarrollan una economía principalmente comercial-monetaria y que nos permite comprender en su complejidad los cambios políticos y sociales del llamado siglo de Pericles. Asimismo, acogemos, junto con una larga tradición de crítica sobre la literatura, que el conflicto --la colisión para Lukács-- constituye una de las categorías principales del drama trágico.* Lo que nos parece problemático es que una colisión histórica, esto es, la transformación político-social en Atenas (pues ni siquiera el proceso fue general en toda Grecia) se determine como momento genético de la tragedia y se convierta en su legalidad filosófica universal.

El tránsito sistemático del momento genético a las categorías filosóficas le impide a Lukács recoger la riqueza del desarrollo de la poesía --en su relativa autonomía--, desarrollo que potencia el nacimiento del drama. Marx llama la atención sobre el peligro de mecanizar la relación entre la revolución histórica y el drama. Por un lado, afirma que efectivamente la colisión dramática recoge "los rasgos morales de la revolución social". Por otro lado, Marx advierte que el drama se

* Uno de los problemas que habría que investigar es cómo se articulan la definición genética y la legalidad universal del género con la comedia, que también pertenece al género dramático. Nos ocupamos sólo de la tragedia porque Lukács no efectúa un estudio de la comedia.

concreta en la elaboración de aquellas características que son esenciales al hombre. Por lo tanto, la colisión --que es objetivamente social y que aparece en el drama como conflicto humano-- oculta el núcleo social revolucionario en donde se originan "los rasgos morales y psicológicos". En este sentido, entre la transformación social ("ámbito general de la colisión" según Marx), y su conformación artística existe todo un proceso de mediaciones dialécticas sumamente complejo. No se trata de ignorar la situación histórica en que nace y se desarrolla la tragedia, sino de tomar en consideración la complejidad que existe entre el "ámbito general" de la génesis y el género producido en ese ámbito. Algunas de esas mediaciones son las que faltan en la teoría lukacsiana del realismo dramático.

Nos proponemos examinar dos antecedentes que median el proceso genético del drama. En primer lugar, la mitología; en segundo lugar, el culto a Dionisos. Afirmamos que el drama trágico explora en un radio amplio las relaciones contradictorias y múltiples entre la pasión y la conducta. Esta problemática había sido elaborada, poéticamente en la forma del mito. Afirmamos también, que el culto a Dionisos aportó elementos estructurales y espirituales --psicológicos y morales-- para la forma del género dramático.

Lukács minimiza la importancia de la mitología en tanto matriz poética de la tragedia. La mitología, como antecedente poético importante, vincula el análisis del drama a la historia --relativamente-- autónoma de la poesía griega sin restringir el momento genético a una causalidad inmediata respecto a una particular situación social --la colisión revolucionaria-- para formular las leyes filosóficas del género. Nos hemos referido ya a esta cuestión cuando examinamos la posición teórica de Lukács sobre la génesis de la épica. Reiteramos ahora, la capacidad educativa de la mitología y, especialmente con respecto a la tragedia, los mitos llamados "ejemplares" que tratan las relaciones entre el carácter, la pasión y la conducta. En los mitos "ejemplares" hay un enorme esfuerzo poético por comprender y dominar el fenómeno de la pasión humana; se busca precisar los límites posibles de los sentimientos y las consecuencias contradictorias que tiene el exceso de la pasión en la conducta. Los griegos trataron de entender el sufrimiento humano desmedido y de superar la rebeldía contra un dolor en apariencia incausado por aquellos que lo sufren. Este es uno de los sentidos que tiene el mito de la culpa y la expiación familiar. Se busca elaborar en el mito una relación, humanamente aceptable, entre la necesidad y el azar, entre el castigo y la

justicia, entre el desorden y la medida. Toda esa actividad poética constituía una larga tradición histórica en la sociedad griega, siglos antes de que naciera la tragedia. Precisamente porque Homero conoce esa tradición y la utiliza en la Ilíada, el poeta intuye los aspectos trágicos existentes en la conducta de Aquiles, cuando éste por defender un sentido más profundo de su honor --frente a un código heroico tradicional que ya no le satisface-- sacrifica a su entrañable amigo Patroclo. La muerte del amigo le causa al héroe épico un gran sentimiento de dolor culpable. Es decir, tres siglos antes de nacer el género trágico, el poeta épico es sensible a las relaciones entre el exceso, la rebeldía y la indómita voluntad por alcanzar una relativa comprensión del sentido de la vida y de la muerte, aunque el poeta trabajó su temática dentro de los límites que le impone el mito heredado.

En otras palabras, en el caso de Grecia, la problemática ética está muy ligada a la mitología-religión. La pertinencia de la problemática ética, en el marco de la religiosidad griega, nos lleva a replantear --con Marx-- por qué esa mitología y no otra, sirvió de materia prima para reformular, con los medios homogéneos del género dramático, las nuevas relaciones entre el carácter y la conducta, la pasión y el destino,

el exceso y la mesura, el hombre y la divinidad, etc., etc. en el "ámbito de la transformación social."* Desde esta perspectiva, podemos comprender las diferencias que existen entre las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides, aunque los tres utilizan la mitología como material básico de sus respectivas expresiones artísticas. Green expone estas diferencias en los términos siguientes:

Aeschylus has boldly adapted the myths in order to exhibit the increasing justice of Zeus, and the replacing of chaos by cosmos. Determined to show that suffering is due to sin, he upholds the justice of God, as it has been said 'at the expense of facts'. Sophocles, less revolutionary, less concerned to construct a theodicy in which fate corresponds to guilt, is no less pious in seeing an ultimate goodness and an "unwritten law" even amid the cruelties of the old myths. The cruelties and ironies of man's lot he views with no pessimism; rather they are what save man from an easy optimism, for they show that it is possible to face even undeserved misfortune with heroism. ... For Euripides, sceptical of the myths, if not of religion, pathos, the tragic sense, will be the last resort of the poet; he thus marks a return to the earliest phase of tragedy, while experimenting with the moral ideals of his day in the spirit of the sophists and of Thucydides. (57)

* Marx vislumbra la complejidad de este problema, no sólo en referencia a la relación entre la epopeya y su base mitológica, sino que incluye la interrogante del placer que aún nos brinda el arte griego como cuestión estética a resolver. Dice Marx: "Lo difícil no es comprender que el arte griego y la epopeya están ligados a ciertas formas de desarrollo social, sino que nos aseguran también un placer estético y, en muchos aspectos representan para nosotros una norma, incluso un modelo inaccesible." Marx, K. Fundamentos de la Crítica de la economía política. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales del Instituto del Libro, 1970, p.47.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Esquilo no cabe en el estrecho esquema genético-filosófico al que Lukács somete a la tragedia y que valida con las categorías del realismo humanista cuya dramaturgia ejemplar produce Sófocles. La tragedia de Esquilo es fundamentalmente religiosa. Esquilo no se separa de las soluciones ya dadas en el mito, como tampoco lo hace Sófocles, aunque las maneja de otra forma. Lukács pierde de vista este dato fundamental. El tiempo del mito es pasado-cerrado. Los hechos que el mito narra han ocurrido en el tiempo primigenio, no histórico. Estos hechos resultan de la actividad de seres extra-humanos, por cuya acción se explica el origen de la realidad antes de cualquier praxis humana. Ningún dramaturgo puede alterar la fábula del mito. De ese núcleo proviene la fatalidad en la tragedia griega. Edipo matará a su padre y se casará con su madre; Antígona enterrará a su hermano; Agamenón sacrificará a Ifigenia; Electra amará a su hijastro; Medea envenenará a sus hijos; Orestes castigará con la muerte a su madre por el asesinato de su padre y él mismo será castigado por el matricidio. Estos eventos están narrados así en el mito y una parte importante de las diferencias que existen entre los tres grandes dramaturgos griegos se origina, precisamente, en la conformación artística de esa fatalidad inevitable.

Della Volpe recoge el planteamiento de Marx y responde que el "placer del texto" está intrínsecamente ligado a la "sustancia estructural, intelectual" de la obra; sustancia que se estructura orgánicamente por relaciones de mediación con su concreta base histórico-social, esto es, "conjunto de ideologías, hechos e instituciones de todo género". Refiriéndose a la tragedia griega, dice Della Volpe:

Que, sin los conceptos ético-religiosos griegos de la Hybris, o temeridad humana, y de la Sophrosyne, o sabiduría como sentido de la medida --opuesto al anterior-- y de la Némesis, o castigo celestial, y la Ananke o necesidad (o destino) como plan celeste, etc., y por tanto, sin los problemas suscitados por esos conceptos, ni la Antígona en nuestro caso ni, como veremos, ninguna otra tragedia griega tendrían sustancia poética alguna; de lo que se desprende que la abstracción y separación de la "unidad lógica" de esta obra (y de cualquier otra tragedia griega) respecto a su "unidad lírica" ...es un método pésimo. (58)

En el marco de esta complejidad histórico-cultural, entendemos que Esquilo tomara de la tradición religiosa dionisiaca la estructura triádica para el drama. Coincidimos con la postura crítica en la que se afirma que en Esquilo la divinidad es el personaje principal. La escritura en trilogía le permite al dramaturgo elaborar la problemática del destino, que no es sólo el de un hombre particular, sino el de un grupo humano, dentro de un código ético-religioso. El poeta maneja un concepto religioso del destino; se trata de un orden

universal, que a veces el hombre violenta, pero que necesariamente tiene que ser restituido.

La religiosidad de Esquilo no está reñida con la política, por el contrario, es su fundamento. Esta vinculación entre religión y política hay que entenderla en el contexto griego. En la vida social griega permea un particular sentido religioso porque la fuerza de cada actividad social emana de una divinidad, es protegida y representada por la divinidad. No podemos perder de vista la socialidad religiosa de los griegos dentro de una concepción pública de la vida social. Los atenienses desarrollaron la ideología de un destino glorioso, y su cumplimiento involucra necesariamente a los dioses. El poeta participa de esta visión y mostró artísticamente que la conducta humana no podía violar el orden universal divino; por el contrario, encontrar la conciliación, descubrir el sentido divino de la tarea política constituye, en su cosmovisión, el nivel más elevado de un destino humano glorioso. Dice Hauser:

La tragedia resulta la mejor mediadora para establecer este enlace de religión y política, dado que está a mitad de camino entre la religión y el arte, lo irracional y lo racional, lo 'dionisiaco' y lo 'apolíneo'. El elemento racional, es decir, el nexo causal de la acción dramática, representa desde el principio en la tragedia un papel casi tan importante como el elemento irracional, esto es, la emoción trágico-religiosa. (59)

Sófocles tampoco se aparta del mito, pero dentro de

él crea un espacio para elaborar una imagen regia del hombre. Los personajes de Sófocles son fuertes, valientes, decididos; defienden sus ideales con integridad y luchan con la adversidad hasta la "caída" fatal. Lukács tiene razón al destacar la dramaturgia de Sófocles como poeta humanista, pues sus dramas muestran el nivel ideal al que podía elevarse la personalidad humana en el contexto concreto de la cultura griega. El genio artístico de Sófocles se manifiesta en su capacidad de recrear la antigua poesía mítica para expresar el ideal humano que su tiempo requería. Así nos legó una imagen del hombre que sigue siendo válida como conocimiento y disfrute del humanismo griego en su plasmación artística dramática.

Lukács formula la relación dialéctica contenido-forma para el arte en términos del reflejo realista de la objetividad histórico-social. En el caso del drama se postula que la forma de la colisión es objetiva; viene dada por el contenido en el proceso de cambio histórico de un mundo social a otro. Al ceñir la forma dramática a la colisión del cambio social como contenido, se pierde la riqueza de aquel proceso poético cuya transformación sí comprende la dialéctica contenido-forma aunque con unos parámetros más amplios para la actividad artística. Lukács no deja, pues,

mucho espacio para un relativo desarrollo formal de la tragedia cuya forma se iba desarrollando en relaciones dialécticas con los nuevos contenidos que el poeta quería elaborar.

El culto a Dionisos pasa por un proceso de transformación que los historiadores de la religión dividen en tres etapas principales. El culto se remonta, en su primera fase, a la sociedad tribal en que un grupo de mujeres de una sociedad secreta efectúan una orgía a campo abierto en la que cantan e inmolan una víctima, que además consumen; luego regresan triunfalmente. Es probable que este rito fuese de iniciación a una sociedad secreta. La segunda etapa, que corresponde al momento inicial del paso de la sociedad tribal a la institucionalización del Estado, se caracteriza por un cambio importante. El festín orgiástico se convierte en una procesión ordenada en "estaciones" en la que los hombres cantan la "pasión" de Dionisos, esto es, nacimiento, muerte y resurrección del dios. Es importante señalar que esta forma del culto se mantiene en el campo, precisamente porque Dionisos es una divinidad asociada a la fertilidad de la tierra. El hecho de que este fuera un culto popular explica que los tiranos lo utilizaran como arma cultural en la lucha contra la nobleza.

Para nuestro tema, la tercera fase es la más importante. La procesión de "estaciones" se transforma en una composición poética en honor al dios, cuyo concepto genérico es ditirambo. El ditirambo se desarrolla en dos vertientes; una esencialmente musical y otra en la que domina la palabra. El ditirambo como himno se instituye principalmente en el Peloponeso aunque sabemos que se cantó en Atenas por un coro de cincuenta niños o adultos, acompañados por flautas y agrupados alrededor de un altar en la orquesta. En la segunda vertiente, el sacramento mantiene la celebración de la "pasión" dionisiaca lo que fortalece su aspecto dramático y explica que predominara la palabra sobre la música. El rito comienza y termina con un coro que canta la purificación de la divinidad. Esta es la situación a que ha llegado el culto a Dioniso alrededor de cincuenta años antes de que Esquilo escribiera su primera tragedia.

Es un lugar común establecer relaciones formales entre el ditirambo y la tragedia. Los historiadores de la literatura sostienen que existe un elemento germinal del drama en el diálogo que paulatinamente se establece entre el corifeo y el coro, especialmente porque el corifeo asume la personalidad del dios, es decir, un carácter. El paso aparece ya realizado por Téspis,

quien es el primero que utiliza un personaje actor. No queremos seguir paso a paso ese proceso de transformación cuyos momentos formales más significativos conocemos: Esquilo introduce un segundo actor; limita la participación del coro y enfatiza el diálogo; la escritura en trilogías de Esquilo con un drama satírico al final --que Sófocles también utilizó y después abandona--; la escritura de Sófocles en pieza única que cambia la estructura interna de la tragedia; son algunos de esos pasos en el proceso de transformación formales de la tragedia. Lo que sí queremos enfatizar es que esos elementos que utilizan los dramaturgos griegos estaban formalmente en el ditirambo. Ahí estaba el coro, el diálogo, el corifeo-actor y la pasión-drama de Dionisos.

No obstante, nuestro mayor punto de interés es otro. Se trata de la aportación espiritual que hereda la tragedia del culto a Dionisos. Entre los especialistas en religión se han suscitado controversias respecto al origen de Dionisos. Ese no es nuestro problema. Con independencia del origen griego o no de Dionisos, su culto es un hecho histórico. Y el culto a Dionisos contiene elementos distintos al de los dioses olímpicos. En el culto a Dionisos se involucra al creyente como participante activo.

Cuando comparamos el mito de Démeter con el de Dionisos --puesto que ambos son divinidades de la fertilidad-- se hace clara la diferencia. En el mito de Démeter también hay un drama. Démeter pierde la compañía de su hija Persefone, quien ha sido raptada por Hades. Démeter transida de dolor huye y la tierra queda estéril. La intervención de Zeus logra un acuerdo equitativo. Persefone, que no puede abandonar permanentemente el Hades porque ya ha comido allí una granada, pasará un tercio del año con Démeter, la tierra está en el esplendor de su fertilidad --es la primavera--; un tercio con Zeus, su padre, la tierra se prepara para florecer --es el otoño--; y un tercio con Hades en el que Démeter se recluye y deja a la tierra infecunda --es el invierno--. Sin embargo, se impone en la poesía de este mito la racionalidad de su función explicativa respecto a un orden cósmico. En este mito no se compromete a la pasión humana en el proceso natural en que se suceden las estaciones del año.

Dionisos representa la fertilidad de la tierra, especialmente la cosecha de uvas; pero Dionisos también se vincula a la vida humana en aquello que la naturaleza humana tiene de primigenio, de sagrado. En su culto el creyente participa con lamentaciones de dolor por su muerte y canta de júbilo la resurrección del dios. Los

creyentes padecen con Dionisos su "pasión"; mediante este arrebató pasional entran en éxtasis al reino íntimo de la divinidad. Estamos aquí en presencia de un rito purificador, de un rito que transforma y eleva la vida espiritual --psicológica y moral-- del participante a un nivel superior. En síntesis, el culto a Dionisos aporta la experiencia de una modificación espiritual a través de los sentimientos de alegría y dolor.* Nos parece que la tragedia recoge formalmente este legado.

Hemos señalado más arriba que el culto a Dionisos es una celebración propia de los campesinos. Pisístrato la trae a la ciudad y la incorpora al culto del Estado. La finalidad del tirano es claramente política: fortalecer las fiestas populares religiosas frente a la tradición cultural de la nobleza. Sin embargo, queremos apuntar otros aspectos que nos llaman la atención hacia la complejidad del proceso. Pisístrato es quien estimula el concurso de tragedias con el patrocinio del Estado. Tespis representa por primera vez una tragedia en las Olimpiadas del 536 con protección oficial. También instituye Pisístrato la recitación de la épica jónica. Así, pues, la política cultural de Pisístrato no es unidireccional.

* De hecho, todo este proceso ritual religioso constituye el material primario que Eurípides conforma con el medio homogéneo del drama trágico en Las bacantes.

Es cierto que las fiestas dionisiacas se utilizan como instrumento político, pero también para vincular a las masas de campesinos con la vida social y elevar su nivel cultural al contacto con otras expresiones artísticas. No hay que olvidar que el propio Pisístrato es noble y participa de una concepción aristocrática del hombre que se mantiene viva en la poesía épica. Para la dirección hegemónica de la cultura, el Estado ateniense tenía que asimilar estos elementos. Por un lado, la fuerza progresista popular --campesinos y comerciantes-- y, por otro lado, el ideal aristocrático de la nobleza. Pisístrato tuvo esa visión política y, en ese contexto histórico concreto, Esquilo escribe sus trilogías dramáticas.

La visión particular del realismo que tiene Lukács lo lleva a destacar más la figura de Sófocles y a exaltar el humanismo de su dramaturgia, deteniéndose poco en Esquilo, a pesar de que su creación artística también se puede leer en un código histórico-social. Esquilo es un demócrata por convicción, participa de las guerras de liberación de Atenas --batallas de Maratón y Salamina--, pero, como todos los grandes, en su creación artística median profundas fuerzas espirituales. Hemos insistido en la capacidad educativa del mito. Esa capacidad formadora vuelve a rendir sus frutos en las

manos artísticas de Esquilo. El poeta utiliza los mitos conocidos para plantearse los problemas del proceso de consolidación de la democracia. Ese proceso requiere hombres que dispongan de una gran energía espiritual. Son las figuras que en la lucha mítico-poética enfrentan conflictos extraordinarios, hombres que no eluden el dolor y que son capaces de actos heroicos. La medida ideal de los hombres que el momento histórico necesitaba había sido ya modelada en la mitología y sus valores son los que, ideológicamente había asumido la aristocracia noble.

No queremos reducir la grandeza creadora de Esquilo a una funcionalidad sociológica mecánica y estrecha. Sí podemos afirmar que Esquilo respondió a las necesidades espirituales de su tiempo integrando la tradición religiosa y poética con una expresión artística --nueva y grandiosa-- que, sin duda, elevó la experiencia cultural de su pueblo.

La vinculación que Lukács establece entre la dramaturgia griega y la renacentista --particularmente entre Sófocles y Shakespeare-- tiene como unos de sus fundamentos la concepción clásica del humanismo. La idea de que en la democracia griega se realizó plenamente la armonía entre el hombre y la sociedad es una quimera cara al pensamiento ilustrado y clásico

alemán. Esta idea ha servido para difundir una peculiar interpretación del humanismo renacentista. Es un lugar común, la afirmación de que en el Renacimiento se recuperan los valores del humanismo griego. Se postula que la educación, con base en el humanismo grecolatino, proporcionó a la juventud renacentista la suma de sabiduría necesaria para el desarrollo espiritual, asimilando los modelos ejemplares de conducta ética y política, como también los criterios para la apreciación y la creación estética. Asimismo, se entiende que los hombres del Renacimiento recibieron el humanismo grecolatino como una herencia gloriosa en la que deleitar el espíritu; gozo que, a su vez, debía comprometer en la obligación de cuidar esa herencia en su integridad. La síntesis última de ese humanismo es el legado de un tipo humano bueno, digno, sabio y libre.

Se postula, además, que ese humanismo sirvió ideológicamente a la burguesía, en el periodo revolucionario y progresista, en su lucha por establecer una sociedad democrática porque, según Engels, "los heroes de dicha época eran todavía esclavos de la división del trabajo, cuyos efectos limitadores y unilateralmente deformantes apreciamos tan amenudo en sus sucesores." (60)

Conocemos muy bien las consecuencias que tuvo para la vida social el cambio de la economía feudal a la

"acumulación originaria de capital". Sabemos que la estructura de la sociedad feudal era cerrada y, como tal, constituía una barrera limitante al desarrollo del capitalismo. También conocemos el marco institucional en que se mueve la ciencia medieval. Es claro que la naciente burguesía capitalista tenía que romper ese armazón superestructural propio del modo de producción feudal. Fue un proceso largo y desigual. Por tales razones, afirmar que "los individuos del Renacimiento trabajan por la creación de un estado social" en el que pondrían el conocimiento y dominio de las fuerzas naturales al servicio de los fines humanos y para lograr el desarrollo de todas las facultades del hombre, es convertir un proceso histórico-social sumamente complejo en una síntesis de expresión ideológica. Lukács participa de esa ideología.

En *Realistas alemanes*, Lukács afirma que el Renacimiento "Por primera vez en la historia confiere a la perfección de la individualidad humana en este mundo un valor máximo".(61) Esa individualidad humana está muy lejos de ser el concepto griego del hombre y su ideal. Las diferencias que separan al humanismo griego de lo que sí podemos llamar humanismo renacentista, son abismáticas. En primer lugar, porque el hecho de que la burguesía tenga un origen primariamente económico, que

no depende para su consolidación como clase social del linaje --mítico o real-- como había sido en la sociedad griega, le confiere al individuo renacentista unas posibilidades de movimiento social desconocidas hasta el momento. Contrario a aquel sentido de identidad con la vida pública, característico del ciudadano griego, el individuo renacentista separa --relativamente-- su vida personal de la historia social en su objetividad general en tanto unidad de identidad totalizadora. Esta independencia --relativa-- apunta a la visión de la sociedad como el marco común en donde el individuo conquista su destino particular. En segundo lugar, frente a la jerarquía estable de valores que constituye la base del ideal de hombre griego, el individuo renacentista puede defender valores combinados y hasta contradictorios, en jerarquías móviles, porque la acción individual requiere virtudes no siempre armonizables. Por eso no hay en el Renacimiento un modelo ideal único, sino varios tipos con códigos contradictorios y en jerarquías dinámicas. En palabras de Heller:

Recapitulando lo dicho anteriormente, diremos que el Renacimiento no conocía ya una escala de valores única, inequívoca y universalmente válida. En cualquier momento dado se trataba de un sistema pluralista que, al mismo tiempo, se mantenía en transformación constante; además, había considerables diferencias en la interpretación de

un mismo y único valor. Los nuevos ideales axiológicos y las nuevas tablas de valores, obviamente, fueron apareciendo poco a poco en el despuntar de las transformaciones que se habían dado en la moralidad de la época. El pluralismo surgía de las necesidades de la época, dando expresión a una estructura ética que fue mucho más compleja que ninguna otra precedente y por lo tanto más difícil de encasillar en normas y preceptos morales. Las relaciones sociales de los hombres se tornaron tan polifacéticas que el comportamiento ostentado y exigido por ellas fue imposible de encajar en ninguna serie definida de prescripciones o sistema ético. (62)

El aspecto ideológico en la concepción del Renacimiento como recuperación del humanismo griego radica en su generalidad. La apreciación del arte en términos de una producción mimética de los clásicos pierde de vista que el arte del Renacimiento, en su dinámica expresividad, constituye un replanteo del concepto griego de la belleza como valor universal de la esfera estética. La asimilación del platonismo que hacen los pensadores del Renacimiento está lejos de ser una interpretación ortodoxa, como lo demuestra una lectura de Pico, exponente de una versión del humanismo renacentista. La categoría de dignidad humana está mucho más ligada a la hazaña personal. El significado de la libertad está muy cerca de la movilidad física, económica y social del hombre concreto. Por otro lado, existe también una liberación en los significados de los dogmas teológicos como fundamento principal del sentido de la vida y de las relaciones del hombre con la

naturaleza; proceso que se ha conceptualizado como secularización del mundo moderno. En síntesis, el dinamismo casi explosivo de la vida social renacentista --económico, político, científico, tecnológico, etc.-- imposibilita que se repita el ideal de armonía humano-social y la integración de todas las facultades del hombre en un modelo único. Lukács participa de los aspectos idealistas del pensamiento y arte clásico alemán que piensa y siente a Grecia "como la patria perdida".

Sin embargo, la vinculación principal se fundamenta en la teoría lukacsiana del realismo literario. Lukács postula que la objetividad histórica social es el principio nuclear de la creación realista. La teoría del realismo literario entraña la concepción gnoseológica que Lukács tiene del arte con dos significados complementarios. Por un lado, el contenido artístico como reflejo verdadero y fiel de la objetividad social en su historia. Por otro lado, la función antropomorfizadora del arte en términos del desarrollo de la conciencia genérica basada en la objetividad verdadera de ambas esferas.

En consecuencia, Lukács hace una lectura realista de la dramaturgia de Shakespeare que descansa principalmente en la objetividad típica de las fuerzas

de oposición histórica y que los héroes viven como pasiones y destinos personales. En los análisis de Lukács se reitera esta lectura gnoseológica del realismo de Shakespeare. Queremos ofrecer algunos textos que la ejemplifican.

Las plasmaciones de personajes como Ricardo II o Ricardo III, los contrastes caracteriológicos como el que se produce entre Enrique V y Percy Hotspur, descansan siempre en esa base histórico-social tan maravillosamente observada. Su efecto dramático decisivo es tanto ético-social como humano, en suma, es 'antropológico'. En todos estos casos, Shakespeare plasma los rasgos más generales y regulares de estas colisiones y contradicciones sociales. (63)

También desde este ángulo es Shakespeare el exponente supremo de la historia del drama. Para ilustrar con un solo ejemplo esta nada sencilla cuestión: recuérdense las palabras de Otelo cuando Yago lo convence de la infidelidad de Desdémona. Comienza con una expresión puramente subjetiva del desengaño, de la ira, de la venganza, pero su monólogo culmina con las palabras:....(64)*

El poder literario de tales palabras por supuesto no provienen nada más de fuentes lingüísticas. Al poeta le interesa presentarlas en tales situaciones en que palabras como las citadas surjan 'con naturalidad'. (65)

*"¡Oh! Ahora, ¡adiós para siempre la tranquilidad del espíritu! ¡Adiós a las tropas empenachadas y a las potentes guerras, que hacen de la ambición una virtud! ¡Oh, adiós! ¡Adiós al relinchante corcel y a la aguda trompeta, al tambor que despierta el ardor del alma, al penetrante pífano, a las reales banderas y a todo lo que constituye el orgullo, la pompa y el aparato de las guerras gloriosas! ¡Y vosotras, máquinas asesinas, cuyas bocas crueles imitan los terribles clamores del inmortal Júpiter, adiós! ¡La carrera de Otelo ha dado fin!" Lukács, G. La novela histórica. México, D.F.: Ediciones Era, 1966, p.137.

La conciencia de su destino por Otelo sólo puede consistir en la comprensión del hecho de que el quebrantamiento de su fe en Desdémona significa al propio tiempo la conmoción de todos los fundamentos de su existencia. Sin embargo, desde el punto de vista de la plasmación poética de la conciencia del destino, de la plasmación de la fisonomía intelectual, de la elevación del destino propio por encima de lo particular meramente accidental no existe entre Otelo y Timón diferencia esencial alguna. (66)

En Macbeth, en cambio, se trataba de plasmar en forma concentrada la quintaesencia humana de un auge y una caída de esta especie. Shakespeare dibuja aquí los rasgos humanos que surgen necesariamente en este terreno histórico-social, y lo hace con maravillosa fidelidad y precisión. Pero tiene toda la razón si plasma esta esencia humana --condicionada histórica-socialmente-- sin cargar de mezquinos motivos la línea general de plasmación. (67)

La analogía entre la transformación de la sociedad gentilicia a la institucionalización del Estado en algunas polis griegas y el periodo de transición feudal al Estado capitalista burgués es demasiado esquemático para procesos histórico-artísticos tan complejos. Señalamos ya que Lukács se salta etapas preparatorias de la génesis del drama. Asimismo, pierde diferencias cualitativas de la producción artística de los tres grandes dramaturgos griegos --Esquilo, Sófocles y Eurípides-- que resultan de la apropiación particular que estos artistas hicieron de elementos diversos de su cultura y que estructuran orgánicamente en cada texto.

Hegel ofrece una síntesis de los elementos estructurantes del drama trágico, a saber, "los fines

perseguidos por los personajes trágicos" en tanto "fuerzas legítimas y verdaderas que determinan la voluntad humana"; "ese determinado carácter que se ha identificado con algún aspecto particular del fondo sustancial de la vida", es decir, ese carácter que defiende con toda su pasión aquel fin o valor en pugna con otro valor; "lo divino", que Hegel entiende, "bajo esta forma, la sustancia divina de la voluntad y de la acción es el elemento moral"; la colisión o "conflicto" que es el choque de los dos caracteres en la defensa de los fines o valores con la misma fuerza moral; la caída o "desenlace trágico" porque cada héroe que "se aísla en su determinación exclusiva levanta necesariamente contra sí la pasión opuesta"; la "conciliación", esto es, la reordenación a un nivel superior de conciencia de las fuerzas universales que son defendidas como fines y valores por un carácter particular; la "purificación" por medio de los sentimientos de terror y compasión, terror porque el hombre debe sentirse espantado ante "la fuerza moral, que es el destino de su libre razón y al mismo tiempo la eterna e inviolable potencia que se provoca al volverse contra ella" y la "piedad" que "es la simpatía por la justicia de la causa y del carácter moral de quien sufre".*

* Todas las frases encomilladas están citadas de la Poética, Op. Cit., pp. 174-178.

Si separamos de esta expresión hegeliana, su concepción de la historia como develamiento del espíritu y del arte clásico como momento de esa historia empírico-lógica, podemos reconocer en otro lenguaje los principios que ofrece Aristóteles en la Poética, a saber, la peripetia, el error trágico, la anagnorisis, la catarsis y la sentencia coral que, a veces, recoge la reordenación de los valores en pugna, cuando el mismo héroe trágico no los expresa. No obstante, hay un fondo común en ambos filósofos. Con explicaciones metafísicas distintas, Aristóteles y Hegel reconocen que la fatalidad necesaria en la caída del carácter ideal plasmado en el héroe trágico, se encuentra en uno de los componentes orgánicos de la cultura griega, esto es, su mitología. Hegel lo plantea con respecto a la dramaturgia de Shakespeare cuando dice:

Shakespeare, por ejemplo, ha elaborado muchos materiales para sus tragedias de crónicas o viejos cuentos, que hablan de una condición que no se ha desplegado todavía en el ordenamiento totalmente establecido, pero en el que la fuerza vital del individuo en su decisión y realización es aún dominante y permanece como determinante. Sus dramas, propiamente históricos, en cambio, tienen en sí un ingrediente principal que se aleja bastante de lo histórico exterior y simple y por eso del modo de representación ideal, aunque también aquí las condiciones y las acciones son presentadas y sostenidas a través de una estricta autonomía y obstinación de los caracteres. Por tanto, estos subsisten en su autonomía, si bien ahora más sobre una base por sí en su mayor parte formal, mientras en la autonomía de los caracteres

heroicos se fija también esencialmente el contenido, cuya realización ellos se han propuesto como fines. (68)

En otras palabras, una vez se supera históricamente las relaciones infra y superestructurales concretas de la cultura griega, los dramaturgos se enfrentan al problema de hacer emerger coherentemente de sus materiales la necesaria caída o error trágico del héroe. No estamos planteando un problema formal separado del contenido. Por el contrario, estamos señalando que precisamente, en la dialéctica contenido-forma, los nuevos contenidos requieren una solución formal de la caída trágica diferente a la griega. El mismo Lukács no está ajeno al problema que estamos planteando cuando sostiene la legalidad universal de la tragedia, corroborando su esencia compositiva en el "segundo florecimiento histórico" de la tragedia. Lo que cuestionamos es la parcialidad --realismo gnoseológico-- de la respuesta de Lukács. Dice Lukács:

Este cambio histórico significa una novedad cualitativa de la construcción dramática en Shakespeare. La novedad, por supuesto, no consiste en un incremento exterior y simple de la prolijidad del mundo artísticamente reproducido. Es más bien un sistema enteramente nuevo y original, ideado por un genio, de movimientos sociales y humanos múltiples y típicos, pero reducidos a lo típicamente necesario dentro de su multiplicidad. Justamente por basarse en la más íntima esencia del drama shakespeariano en los mismos principios que la tragedia griega tenía que ser completamente diferente su forma dramática. (69)

Heller también efectúa una lectura realista de Shakespeare, que fundamenta, igual que Lukács, en la situación histórica concreta de la Inglaterra isabelina, dentro del marco general del Renacimiento entendido como un largo periodo de transición entre el mundo feudal y el mundo moderno. En el "ámbito general de la colisión" --según Marx--, Heller destaca un proceso que media la creación dramática de Shakespeare. Se trata de la necesidad del conocimiento de los hombres, de su interioridad y su carácter, conocimiento que permite el éxito de las empresas particulares. Queremos referirnos brevemente a este punto porque entendemos que Heller ofrece una perspectiva histórica concreta para responder al problema que hemos planteado respecto a la fatalidad o caída del héroe, que en la dramaturgia griega estaba contenida en los principios ético-religiosos trabajados originalmente por la mitología. El estudio de Heller hace explícito aspectos importantes de los nuevos contenidos en relaciones dialécticas con la forma del drama shakespeariano.

Reiteramos con Heller, la conceptualización del Renacimiento en términos de una época de dinamismo multifacético en donde se origina el proceso de desarrollo de la individualidad entendida como autorealización de praxis exitosa en el mundo.

Heller señala que aunque inicialmente existe cierta ambigüedad en la distinción entre interioridad y la satisfacción de la actividad personal, en el siglo XVI --y a medida que avanza el desarrollo del capitalismo-- la subjetividad humana emerge en clara contradicción con los intereses particulares. Entendemos que se dan dos procesos paralelos, a saber, la aparición de diferentes códigos axiológicos que contienen virtudes contradictorias en ordenamientos móviles y la necesaria reestructuración del carácter humano. Ambos procesos están determinados por las expectativas particulares de éxito y realización personal. El dinamismo de actividades como movimiento social general, junto al hecho de que una misma persona pueda realizar varias actividades, aumenta el número de normas vigentes y, por ende, obliga al individuo a comprometerse con deberes y derechos de índole diversa.*

* "En la sociedad feudal se podía adelantar con mayor o menor acierto cómo iba a comportarse un individuo determinado a partir de su posición social, la vida que había llevado antes, sus relaciones y su temperamento. Particularmente debido a que las situaciones imprevistas aparecían sólo dentro de un marco bien definido. Se podía prever si en un caso dado se iba a tomar venganza o no, en qué medida y si en un arrebato o a sangre fría. ...En la sociedad feudal no se podía "representar un papel"; su existencia venía determinada por su nacimiento." Heller, A. El hombre del Renacimiento. Barcelona: Ediciones Península, 1980, p.213.

A causa de la creciente división histórica entre los papeles y el individuo que los cumple resulta, pues, una gran dificultad para conocer realmente a los hombres, conocer su interioridad, conocer su carácter. En palabras de Heller:

La relajación de los vínculos entre personalidad y función social no sólo posibilitó a ciertos individuos la manifestación de varios tipos de conducta uno tras otro, sino que también permitió la manifestación de varios tipos de comportamiento diferentes de manera simultánea. Por ofrecer sólo un ejemplo: la distinción entre los conceptos burgués y ciudadano no hizo sino anticipar la separación de vida pública y vida privada. (70)

A partir de esta formulación histórico-social, nos interesa subrayar un problema ético particular, a saber, la generalización de la hipocresía. La época requirió de los hombres ocultar su interioridad y "representar un papel" para asegurarse el éxito de sus intereses individuales. Según Heller, para una personalidad honrada se presentan dos alternativas que le permitan manejar ese ocultamiento o hipocresía generalizada. Por un lado, "adiestrarse" para descubrir el carácter real oculto detrás del papel representado. Por otro lado, desarrollar estrategias defensivas de la propia interioridad "que pusieran freno a la confianza ilimitada en uno mismo". La conformación artística de este problema ético constituye una clave para entender el tratamiento de lo trágico en Shakespeare desde el

punto de vista del carácter dramático.

Shakespeare ofrece en sus obras una extensa gama de personajes, cuyos caracteres manifiestan la polarización entre la perversión y la ingenuidad, incluyendo además los personajes que representan el "término medio." Los perversos se caracterizan por el conocimiento que tienen de los hombres y que les permite utilizar la confianza de los otros en beneficio de sus fines particulares, ocultando su propio yo. Enrique IV, Ricardo, duque de York hasta Ricardo III, reflejan grados del carácter perverso. Los ingenuos se caracterizan por su ignorancia de la perversión humana, es decir, les falta el conocimiento profundo de los hombres y se entregan a la apariencia que representan. También en una gradación cualitativa de esa ingenuidad, se configuran los personajes de Gloster, Otelo, Lear y Timón. En esta tipología polar de caracteres malvados e ingenuos, lo trágico se sustenta en la ignorancia. Los malvados se equivocan al juzgar la totalidad del mundo por su propio criterio de perversión y descubren --tarde-- que en el mundo todavía existen personas que tienen la fuerza ética de algún valor positivo, lealtad, amistad, amor, etc. En un movimiento opuesto, y dialécticamente complementario, los ingenuos se equivocan porque universalizan la perversión que los

hace sucumbir. El descubrimiento --tarde-- de su propia ingenuidad los lleva a odiar el mundo que antes amaban confiadamente. Los personajes que representan el término medio son los "adiestrados" en el conocimiento de los hombres. Aprenden a descubrir lo que se oculta detrás del "papel" representado. No obstante, igualmente sucumben. A juicio de Heller, Shakespeare quiere de esta manera mostrar que no es posible "el conocimiento absoluto de los hombres". El descubrimiento --tardío-- de esa imposibilidad entraña la falla trágica, pese al grado de conocimiento que ya tienen. Dice Heller:

Shakespeare muestra aquí a la manera clásica que el desenvolvimiento o atrofia de uno u otro aspecto del conocimiento de los hombres no es un don psicológico innato, sino que se desarrolla principalmente bajo el influjo de las fuerzas morales y de la propia concepción del mundo. (71)

En síntesis, el proceso histórico-social en que se va produciendo la separación entre lo interior y lo exterior, impone la necesidad de conocer el carácter de los hombres, a la misma vez, que los hombres particulares lo ocultan. Se plantea así, el problema ético de una conducta en que se manifieste la subjetividad humana en real autenticidad, o sólo una apariencia elegida de acuerdo a fines y metas particulares. Shakespeare eleva esta problemática ética a la conformación artística y convierte la ignorancia,

con una gran variedad de matices y gradaciones, en una de las fuerzas nucleares de la caída del héroe trágico. De esta manera, la ignorancia, que es uno de los principios de la tragedia griega, reaparece en el drama de Shakespeare, desde la perspectiva y a tenor con los contenidos propios de su momento histórico. Esta transformación artística de la necesidad trágica, compromete también la concepción misma del héroe dramático. Dice Heller:

Si queremos entender con claridad la radicalidad con que se llevó a cabo el divorcio de ética y sistema de valores, bastará comparar las obras de Shakespeare con las tragedias antiguas. En las últimas asistimos a una definición palmaria de quién podía ser héroe dramático y qué virtudes concretas tenía que poseer. No hay una sola tragedia antigua donde el héroe no sea valeroso; por lo que toca a las restantes virtudes esenciales, o bien era precisamente la ausencia de esta o aquella virtud la que provocaba la falta trágica y llevaba a la catástrofe. No era ésta la menos consistente de las razones por las que la ignorancia tenga una función tan importante en la falta trágica del héroe antiguo. ...En las piezas de Shakespeare, a diferencia de las tragedias clásicas, no asistimos ya al conflicto entre una grandeza y otra. (72)
...El mismo conflicto puede enfocarse de formas diferentes, según el estamento o clase social a que pertenezca el individuo, su ética particular, su perspectiva general, etc. Podemos ver aquí toda una gama de formas individuales de solucionar la relación dialéctica entre legalidad y moralidad. El juicio social e histórico surge como resultado final de esos enfoques y juicios particulares y diversos. Es justamente el proceso opuesto al que se daba en la tragedia antigua;... (73)

Cuando decimos una de las fuerzas nucleares de la necesaria caída del héroe trágico, estamos apuntando

hacia la existencia de otras. Heller analiza los nuevos conceptos del amor y la amistad en el Renacimiento, que se diferencian tanto de sus significados culturales en la Antigüedad como en la Edad Media. No nos compete en este contexto seguir en toda su complejidad este análisis, pero sí queremos por lo menos recoger un aspecto que nos parece importante para la dramaturgia de Shakespeare. A juicio de Heller, el amor y la amistad son valores que evidencian dos cualidades nuevas. Por un lado, resultan de una elección personal y, por otro lado, comprometen la totalidad de la subjetividad humana.

En el proceso histórico de disolución de las relaciones feudales naturales-familiares (y de los grupos dominantes: ej. los caballeros) y el inicio de la sociedad burguesa, se abrió un espacio para relaciones libres. Contradictoriamente, esas relaciones "libres" están, a la vez, determinadas por los intereses económicos. Esa contradicción, objetivamente histórica, estimula la separación entre el nivel de realización ideal del amor y la amistad y su realización en la práctica de las relaciones sociales que contraían los hombres particulares. El nivel ideal se expresa predominantemente en la literatura.

Shakespeare trabaja artísticamente el nivel ideal,

con los nuevos contenidos significativos del amor y la amistad. Los héroes eligen individualmente a quienes aman y a quienes le son leales por un auténtico sentimiento de amistad. No obstante, precisamente porque esa elección se daba todavía en el marco general de la sociedad feudal en tránsito hacia la sociedad burguesa, la realización de esos valores estaba abocada al fracaso en la práctica. Así como Shakespeare ofrece múltiples matices de ignorancia-conocimiento de los hombres con sus consecuencias trágicas, también sus dramas constituyen un gigantesco espectro de éxito-fracaso en la realización del amor y la amistad. Queremos destacar que los personajes amorosos y leales (y las escenas en que se expresan) son fuente del mayor lirismo y patetismo en la obra shakespeariana. Lukács pone el énfasis en la relación amor-colisión cuando dice:

Quando en Shakespeare el amor de Romeo y Julieta entra en conflicto con las circunstancias sociales del feudalismo en disolución, resultan esas situaciones, esas variaciones anímicas, etc. que cualquier lector y espectador revivirá de manera inmediata. Y cuanto más individuales han sido elaboradas las figuras protagonistas, tanto más arrebatador será el sentimiento de simpatía. La individualización de los héroes sólo puede reforzar --nunca debilitar-- el carácter general de la colisión. Es precisamente el amor individual el que rompe aquí con las limitaciones de las luchas feudales entre familias. (74)

A partir de lo que venimos planteando, nos parece

muy sugestiva la metodología que propone Della Volpe para un análisis sociológico de la tragedia. Para Della Volpe un análisis sociológico significa tomar en consideración todos los materiales culturales --histórico-sociales-- con que trabaja el artista en sus relaciones orgánicas dentro del texto. La lectura sociológica nos permite así, no sólo comprender los significados estructurantes del texto, sino disfrutar de su lirismo poético, lirismo que forma parte integrante de los significados. De Hamlet, dice Della Volpe:

Análogamente, por otro lado, la poética frase del monólogo de Hamlet (III, 1, 83) que dice 'Así la consciencia nos hace a todos cobardes' significa sin duda (como muestra el contexto inmediato: 'y así el natural color de la resolución se hace malsano por la pálida cera del pensamiento, y empresas de gran altura y sustancia desvían sus corrientes y pierden el nombre de acciones') aquella reflexión obsesión 'hamletiana' sobre las razones y, sobre todo, las consecuencias de la acción que nos hemos propuesto, impedimento mayor de la acción misma (cfr. IV, 4, versos 40-41; el 'vil escrupulo de pensar con demasiado detenimiento en el éxito') y no significa en absoluto la consciencia cristiana religiosa del deber moral (no matar, en este caso) que Hamlet no tiene (en esto ya finalmente de acuerdo todos los intérpretes); pero también es verdad que esa 'consciencia' hamletiana sería inconcebible o por lo menos inexplicable como hecho humano de interés general, --en el fuero interno de las acciones que hay que realizar que la educación cristiana ha dejado impreso en el hombre moderno y que faltó al antiguo, hábito que es una componente fundamental del carácter, aunque sea poético, de Hamlet y de su poética verdad (como todos sabemos ya, Hamlet no es un caso clínico, a pesar de todos sus escrupulos-obsesiones); es su componente histórica orgánica si se la pasa por alto, no es posible entender y

gustar plenamente la poeticidad de su drama. (75)

Reafirmamos con Lukács la tesis de que el arte ha sido una de las vías antropológicas en el desarrollo de la autoconciencia genérica. Asimismo, entendemos que la obra de Shakespeare es un momento iluminador para la conciencia del hombre moderno. Lo que echamos de menos es un espacio más amplio para manejar las relaciones contradictorias entre los principios de la tragedia griega y la dramaturgia shakespeariana en su particular plasmación artística. La dialéctica entre la "legalidad" del género dramático y las diferencias artístico-culturales concretas le permitiría a Lukács una mayor libertad en la lectura realista de esa literatura. Lukács atiende principalmente la función cognitiva de la literatura, enfatizando su fidelidad típica en referencia a la objetividad histórico-social.

Reiteramos que el proceso de desarrollo de la autoconciencia y "el placer del texto" no son antagónicos. Por el contrario, cada tragedia es una particular producción artística, cuyo texto, a partir de su concreta base histórico-cultural se enriquece con múltiples elementos estructurantes, en relaciones sincrónicas y diacrónicas, y que supera --en sentido hegeliano-- "el ámbito general de la colisión" para constituirse en una expresión estética individual.

Capítulo III - Realismo gnoseológico y humanismo en la
poesía* de Goethe

Quisiera ver una muchedumbre
así en continua
actividad, hallarme en un
suelo libre en compañía
de un pueblo también
libre. Entonces podría
decir al fugaz momento.
"Detente, pues; ¡eres tan
bello!"

Goethe

La trayectoria del realismo humanista persistente
en la cultura centroeuropea, retoma su punto de
continuidad en el clasicismo alemán. ** A juicio de

*Hemos preferido utilizar el concepto genérico de poesía
por la variedad de formas en que se expresa la creación
artística de Goethe.

** Llama la atención que Lukács pasa del humanismo
renacentista al humanismo del arte y el pensamiento
clásico alemán pasando por alto el humanismo de la
estética de la Ilustración, especialmente Baumgarten.
El mismo Lukács ofrece la razón de ello. Los pensadores
ilustrados conocían la contradicción fundamental entre
el desarrollo del capitalismo y la alienación del hombre
producto de la división social del trabajo y de la
especialización. Lukács señala como "grandeza" de los
ilustrados que no asumieran una posición apologética y
de "audacia" la crítica a la que sometieron a la
sociedad burguesa. Sin embargo, Lukács denuncia que los
pensadores de la Ilustración no "abandonan con todo por
un sólo instante la afirmación del progreso". La gran
diferencia entre el humanismo en la estética de la
Ilustración y el pensamiento y arte clásico alemán es
que éste último, al plantearse la recuperación de la
"armonía del individuo y la belleza correspondiente a la
misma en el arte", apuntan hacia una nueva formación
cultural sin "las ilusiones heroicas de la Ilustración".
El mantener estas ilusiones tiene para Lukács
consecuencias estéticas importantísimas con respecto a
la dialéctica contenido-forma, esencia-fenómeno.

Lukács, el momento histórico de esta producción filosófica y artística se caracteriza por ser un...

...siglo cuya filosofía y cuya poesía quería ver en conexión unitaria el hombre individual, la sociedad y la historia, el destino de la humanidad, y cuyas formas poéticas y cuyos métodos filosóficos intentaban aclarar y conceptuar esas relaciones.
(76)

Lukács puntualiza que el desarrollo del pensamiento filosófico idealista, con la importante aportación para la estética desde Kant hasta Hegel, tiene un paralelo en la producción artística de Goethe y Schiller. Asimismo, Lukács considera que el trabajo teórico de estas dos partes es tan importante para el desarrollo del pensamiento filosófico y estético, como lo ha sido, la dialéctica hegeliana.

Lukács rechaza una posición crítica que divide la creación poética de Goethe entre un período juvenil realista y uno clásico de madurez, pues considera que esta es una clasificación "artístico-formal y psicológica-subjetiva". La crítica lukacsiana se ubica en el contexto histórico de las fuerzas socialmente operantes y de su respectiva mediación ideológica en la creación artística. Para Lukács sí existen en Goethe dos períodos de expresión poética, pero los interpreta en una relación directa con "las dos etapas evolutivas

de la clase burguesa"; la primera, que va del Renacimiento a la Ilustración y, la segunda, que va del 1789 al 1848.

El realismo humanista se postula como principio rector de la ingente producción poética de Goethe. En su primera elaboración --realismo ilustrado-- expresa los ideales del pensamiento revolucionario burgués; constituye un punto artístico culminante del pensamiento progresista anglo-francés que preparó la Revolución Francesa. El realismo humanista evolucionó en forma clásica. El realismo humanista clásico supone un movimiento dialéctico de superación, en el sentido hegeliano. Por un lado, se supera el pensamiento ilustrado como base y, por el otro lado, se mantiene el realismo humanista reexaminando la realidad histórico-social para darle ese contenido concreto. En base a esta tesis Lukács analiza *Las cuitas del joven Werther*, máxima representación del realismo humanista ilustrado y el *Fausto*, expresión del realismo humanista clásico.

Lukács rechaza la designación de *Las cuitas* como novela romántica.* Esta posición crítica recibe de Lukács el calificativo de "leyenda de la historia

*Una síntesis apretada de la poética romántica debe incluir mínimamente los siguientes aspectos: el predominio del sentimiento en la vida humana y el conflicto psicológico-emocional en detrimento de la legalidad racional; la suspensión de los cánones, normas

burguesa y de la sociología vulgar que depende de ella". Para Lukács la crítica histórico-literaria se escribe con otros signos. A juicio de Lukács, el realismo de *Las cuitas* se evidencia en la doble presentación que hace Goethe de la contradicción "entre la personalidad y la sociedad burguesa". La contradicción se plantea en el contexto particular del absolutismo semi-feudal alemán y, en el más amplio, de la sociedad que genera el modo de producción capitalista.

En el análisis de Lukács hay una identificación entre Goethe y Werther como portavoz de la denuncia que hace el joven escritor a la "jerarquía estamental feudal que impide el desarrollo libre de la personalidad". La crítica Goethe-Werther se eleva a una mayor concreción

y leyes que orienta la creación literaria neoclásica, junto con la separación de los géneros; una visión del arte como práctica cuasi divina, en la que artista recibe de la naturaleza la fuerza creadora que allí opera --teoría del genio--. Esto a su vez, enlaza con una nueva relación entre la expresión artística y la naturaleza en la que esta se anima con los sentimientos del hombre. Se incluye en el arte la tradición popular y algunos elementos de la fantasía, lo que se recoge como un gusto por lo extraordinario y lo exótico; también se incluye una cierta melancolía fatalista que prefiere las medias luces, la noche y los lugares tenebrosos. Algunos de estos aspectos aparecen en *Las cuitas*. Sin embargo, esta poética de la literatura romántica no estaba codificada en el momento de la publicación de la novela en el 1774. Históricamente, la vinculación entre *Las cuitas* y el romanticismo literario tiene justificación sólo en la medida que Goethe publica la novela en el mismo período del Sturm und Drang, núcleo genético de la literatura romántica.

en el análisis dialéctico del aparato institucional-jurídico que, por un lado, estimula unas formas de libertad identificadas con la ideología burguesa y, por otro lado, castiga la expresión individual fuera de los márgenes establecidos para esa misma clase. No obstante, a Lukács le interesa más la crítica a la sociedad burguesa, crítica en la que fundamenta el realismo goethiano. En el análisis que hace Lukács de la contradicción entre personalidad y sociedad burguesa, que Goethe problematiza en *Las cuitas*, encontramos aspectos importantes de la propia poética del realismo lukacsiano.

A juicio de Lukács, en *Las cuitas*, Goethe muestra el conocimiento que tiene de las fuerzas que mueven la historia social de su época y una profunda comprensión de las contradicciones operantes en el capitalismo. El desarrollo de las fuerza productivas que resulta de la división capitalista del trabajo, constituye una posibilidad material para la expansión multilateral de la personalidad humana. Sin embargo, ocurre lo contrario, la personalidad se fragmenta especializándose. Los personajes de Goethe, sigue diciendo Lukács, muestran aquella relación de identidad dialéctica entre el mundo objetivo social y el mundo de la interioridad afectiva y psicológica del

hombre --teoría del tipo--; dialéctica que media la ideología de los personajes pero que no oblitera, ni siquiera para ellos mismo, la conexión objetiva social.

El rechazo de *Las cuitas* como novela romántica se acompaña con la afirmación de los múltiples elementos del pensamiento revolucionario burgués existentes en la obra y ésto le permite a Lukács ampliar los términos del análisis respecto a la oposición entre Ilustración y Romanticismo. El pensamiento ilustrado contiene verdaderas contradicciones:

Estas son los reflejos ideológicos de las contradicciones de la revolución burguesa, de su contenido social y de las fuerzas que la impulsan, los reflejos de las contradicciones del origen, el crecimiento y el despliegue de la sociedad burguesa. (77)

Estas contradicciones se resumen en lo que, a juicio de Lukács, constituye el problema central de *Las cuitas*, a saber, "el despliegue unitario y omnicompreensivo de la personalidad humana". La burguesía debía eliminar los privilegios feudales estamentales para institucionalizar un sistema jurídico nacional, proceso, sin duda progresivo en la historia de la humanidad, pero que resulta en una fuerza inhibidora para el desarrollo pleno de la personalidad. En este planteamiento ético, que hace irreconciliable la pasión personal y la legalidad social, ubica Lukács el realismo de *Las cuitas*. Poéticamente hablando, Werther vive esa

contradicción en términos de una rebeldía contra las leyes; rebeldía que coloca a Las cuitas en la literatura universal realista y no en la romántica. En palabras de Lukács:

 Todos los problemas éticos del Werther se desarrollan bajo el signo de esa rebelión, en la cual se muestran por vez primera en la literatura universal y en la forma de la gran representación poética las contradicciones internas del humanismo revolucionario burgués. (78)

El realismo goethiano se acentúa, según Lukács, en la poetización de esta problemática por la elaboración de un destino concreto que exhibe toda la riqueza de su intimidad en situaciones concretas que reflejan la vida cotidiana representativa de la época en los fenómenos esenciales al proceso social --teoría del realismo--.

En El joven Hegel, Lukács llama la atención de la diferencia en el tratamiento de la individualidad por Goethe y Schiller, cuyo fundamento se encuentra en el humanismo ilustrado, y la concepción de la individualidad que trabajan los románticos. En Goethe y Schiller la individualidad aparece con un contenido crítico de la sociedad feudal. En este contexto Lukács recuerda que Hegel reconoce a Goethe como "el poeta de su tiempo". En el análisis de la Ifigenia de Goethe, Hegel llama "infierno" al destino de Orestes, -- "infierno como la vida interna del hombre en la órbita de ese individualismo"--. Sin embargo, la conciencia

filosófica y poética de Goethe lo obliga a plantearse la solución de tal "infierno" en el contexto mismo de la vida social afirmando de esta manera el humanismo progresista. Los románticos, en cambio, acentúan la individualidad sin una crítica social que denuncie los obstáculos al desarrollo personal. Resulta, pues, una individualidad separada del contexto social en oposición abstracta a la sociedad. La rebeldía de Werther no es según Lukács, un elemento literario romántico, sino de cómo asume éste en su vida afectiva y en su ética personal la contradicción entre el movimiento objetivo real y sus fines particulares.

Las contradicciones a que hemos hecho referencia, --contradicciones de la revolución burguesa que se refleja ideológicamente en el pensamiento ilustrado--, asumen en Rousseau un carácter específico, a saber, lo que Lukács llama su "plebeyismo." Lukács establece una relación entre "lo plebeyo" en Rousseau y "lo popular" en Goethe.

Esa trágica lucha por la realización de los ideales humanistas se enlaza íntimamente en el joven Goethe con el carácter popular de sus esfuerzos y sus aspiraciones. Desde este punto de vista el joven Goethe es realmente un continuador de las tendencias rousseauianas.... ..el joven Goethe no era políticamente un revolucionario plebeyo,... Lo plebeyo no aparece en él en forma política, sino como contraposición de los ideales humanístico-revolucionarios a la sociedad estamental del absolutismo feudal y a la pequeña burguesía atrasada que se compadece con esa situación. (79)

Lukács utiliza esta designación de "lo popular" en varias formas. Afirma que en Rousseau el "plebeyismo" constituye una protodialéctica en el análisis de la sociedad burguesa. Esa dialéctica, ya madura en Goethe, el permite oponer --trágicamente-- el nuevo hombre que nace en la sociedad burguesa, --idealmente concebido en la posibilidad de un desarrollo omnilateral--, frente a las fuerzas sociales reales que cancelan ese desarrollo. En este primer sentido "lo popular" apunta hacia lo nuevo, el hombre vivo en oposición tanto a la aristocracia feudal como a la pequeña burguesía con su moral vulgar y estrecha. En segundo lugar, Lukács utiliza "lo popular" en el significado más tradicional de lo que pertenece al pueblo; y en este caso, en Las cuitas, lo que pertenece al pueblo es "la captación real enérgica de la vida y la elaboración viva de sus problemas". Así, "lo popular" ya no es el propio Werther, sino las figuras populares que aparecen en la obra. En tercer lugar, "lo popular" está constituido por unos "elementos culturales" presentes en la obra, específicamente la mención de Homero y Ossian; lectura preferida del joven Werther a quien Lukács identifica con el joven Goethe en el juicio de considerarlos "grandes poetas populares, reflejos y expresión poética

de la vida productiva, que sólo se encuentra en el pueblo trabajador".*

Sobre la presencia de Ossian en Las cuitas se expresa el propio Goethe...

Y para que a toda esta melancolía no le faltase un escenario adecuado, Ossian nos había atraído a sus parajes sombríos, en las abandonadas praderas grises e infinita, donde paseábamos entre lápidas mortuorias cubiertas de musgo, estremecidas por el viento lúgubre que agitaba la hierba, con el cielo cargado de tempestuosas nubes. A la luz de la luna despertaba esta noche lúgubre; nos rodeaban héroes caídos, muchachas marchitas, hasta el fin creíamos ver realmente al espíritu de Loda en su espantable aparición.

En semejante elemento, en tal ambiente, ocupados en estudios y aficciones de éste género, atormentados por pasiones no satisfechas, sin que de fuera recibiésemos fuertes impulsos de acción, con la única perspectiva de acomodarnos a una vida burguesa, lenta y sin espíritu, disgustados y desconcertados, nos aventamos con el pensamiento de poder abandonar a nuestro arbitrio la vida cuando ya no nos satisficiese, lo cual servía de débil

*Llamamos al atención el hecho de que la última frase de Lukács debe referirse al "pueblo trabajador" en el mundo moderno y no al pueblo que aparece en la obra de Homero. La Ilíada y Odisea son elaboraciones poéticas de una sociedad cuya clase dominante es la nobleza y en la que se destacan las acciones de una aristocracia guerrera cuyos valores están muy alejados "del pueblo trabajador". En ese mundo noble aristócrata existe un desprecio por el trabajo productivo, que lleva a cabo, en general, mano de obra esclava y la plebe. Es muy significativo que en la Ilíada, ni siquiera se identifican por sus nombres propio a los guerreros que componen los ejércitos capitaneados por los héroes que pertenecen a las familias nobles. El desprecio por el trabajo productivo está míticamente representado en la figura de Hefesto, el divino artesano de la metalurgia, a quien su propia madre Hera, manda a que lo arrojén por un precipicio porque nació feo y deforme; fealdad y deformidad que expresa lo "innoble" del trabajo que realiza en ese contexto histórico-social.

recurso contra las lúgrubas visiones y el hastío de la vida diaria. Esta disposición de ánimo eran corrientes, y si el Werther produjo tal efecto fue precisamente por encontrar eco en todas partes y porque expresaba de un modo declarado e inteligible este afán íntimo. (80)

En el texto *Realistas alemanes del siglo XIX*, encontramos sugerencias interesantes de otro significado de "lo popular" y que explica la vinculación con Homero. Dice Lukács:

Al igual que todo auténtico escritor popular, Keller es a un tiempo artista y pedagogo. (81)

Desde esta perspectiva, literatura popular es aquella poesía capaz de educar artísticamente. En nuestro análisis de la epopeya destacamos la importancia que Lukács le reconoce a Homero como representante del humanismo griego en la poesía arcaica. Ese humanismo de la epopeya homérica, junto al que se plasma en la tragedia, cumple una doble función educadora. Por un lado, configura el modelo ideal del humanismo griego que la cultura centroeuropea hereda. Por otro lado, el material poético tiene en Homero un tratamiento realista. La historia social que el poeta conforma en sus obras constituye, según Lukács, un momento importante para el desarrollo de la autoconciencia generica. Esta función educadora se reitera para la poesía de Goethe.

Para Goethe "el arte es camino hacia la conquista

de la realidad y, por lo tanto, un medio para consecución de la total armonía humana", --humanismo--.

Goethe representa la función educativa del arte en el Guillermo Meister. Lukács señala que en la primera versión, que Goethe terminó en el 1777, se plantea el problema en términos de la posibilidad que tiene el poeta de desarrollar totalmente su personalidad, de desplegar sus capacidades con plena libertad en el ámbito del teatro. En la segunda versión, que se completa en el 1783, la representación de Hamlet, pasa al primer plano para una formulación mucho más general y definitiva del problema, esto es, qué posibilidades existen en la sociedad burguesa para el desarrollo de la "personalidad moral." La frase "personalidad moral" significa aquella personalidad en la que están integradas las facultades humanas en armonía con la vida social --síntesis del humanismo--.

Goethe, al igual que Lukács, consideran a Shakespeare como un "gran educador" --artista - pedagogo--; y "sus dramas son para Goethe modelos del modo como se ha realizado el despliegue de la personalidad en los grandes períodos del humanismo y cómo debería ser en el presente".(82) No obstante, para Lukács, la grandeza artística de Goethe tiene su fundamento en la lucidez de su conciencia histórica.

Goethe sabe que la problemática de la educación como formación de la "personalidad moral" trasciende la representación de Hamlet. En otras palabras, el problema de la integración del hombre no se resuelve en el teatro sino en la realidad. Es necesario una crítica de la división capitalista del trabajo y de la especialización que escinde las facultades humanas. Para Lukács este es el planteamiento más importante que Goethe formula en el Guillermo Meister.

Los años de aprendizaje de Guillermo Meister es un programa de educación humanista en el sentido de proceso de formación del carácter ético-social en la personalidad humana. Goethe, de cara al mundo "abierto" capitalista burgués, sabe que se requiere el conocimiento de la realidad para cumplir el imperativo de "despertar" y reunir las fuerzas dispersas para se integren en aquella actitud que suscite el desarrollo de la "personalidad moral." La crítica de la sociedad burguesa es condición necesaria que posibilita comprender y desarrollar el proceso formativo de humanización "como devenir real de los seres concretos en circunstancias concretas", es decir, en integración social. Esta es la encomienda que recibe el arte. El arte es camino de conocimiento de la realidad histórico-social; conocimiento que permite enfrentarla para

ganarle la batalla por la integración armónica del hombre y el mundo. Por esta vía llegamos al realismo humanista goethiano, premisa para Lukács de su propio realismo gnoseológico y humanista.

En la medida que *Las cuitas* es una novela moderna, es necesario especificar la particularidad de su carácter popular-pedagógico. Hegel había caracterizado a la novela moderna como "la historia de la educación". Sin embargo, "educación" en términos abstractos se puede entender por lo menos de dos maneras. Primero, una persona se puede "educar", es decir, adiestrar en el manejo de relaciones sociales concretas para obtener el mayor beneficio personal en el contexto del desarrollo del capitalismo. En este caso, la conducta se determina por la habilidad para aprender a manejar situaciones desde la perspectiva de la hipocresía hasta el cinismo. Este tipo de aprendizaje asegura el "triunfo" de la sociedad capitalista-burguesa en el proceso de cosificación de las relaciones sociales y de la enajenación de la subjetividad humana. Segundo, se puede entender por "educación" el conocimiento que la persona adquiere respecto a la sociedad en que vive. En este sentido educación significa comprender la lucha entre el individuo y la sociedad y que posibilita el desarrollo de la "personalidad moral." En palabras de

Lukács:

Una novela educativa en el sentido de Goethe o de Keller sólo puede surgir cuando el individuo y la sociedad todavía no han llegado a un grado insoluble de pugna y enfrentamiento; cuando la educación, la formación de la personalidad, el cultivo de las cualidades innatas y de las aspiraciones, así como la superación de las inclinaciones negativas no equivalen realmente sino a un enriquecimiento y maduración de la individualidad, así como a una paralela y creciente capacitación para el trabajo social fructífero; cuando las "costumbres" todavía son para las personas el vivo resultado de las relaciones de reciprocidad entre los seres humanos y no las acabadas, muertas y amorales "reglas de juego." (83)

Todavía tenemos que puntualizar la armonía necesaria, según Lukács entre lo artístico y lo educativo. La finalidad educativa de la novela moderna, que se cumple en el estímulo al desarrollo pleno de las capacidades humanas, debe expresarse artísticamente en forma de una visión totalizadora del hombre y la vida. La concepción de un mundo poético total se predica de la epopeya homérica y constituye una de las categorías fundamentales del realismo lukacsiano. Para Lukács el artista moderno contrae la obligación de transmitir la totalidad de la cultura progresista, de su convicción democrática de forma completa e inteligible para la educación popular. Lukács afirma el cumplimiento de esta armonía artístico-pedagógica en la etapa del realismo humanista ilustrado de Goethe.

La rebelión popular-humanística del Werther es una de las manifestaciones revolucionarias más importantes de la ideología burguesa durante el período preparatorio de la Revolución Francesa. Su éxito universal es el triunfo de una obra revolucionaria. En el Werther culminan los esfuerzos del joven Goethe en favor del ideal de un hombre libre y omnilateralmente desarrollado, las tendencias, esto es, que ha expresado también en el Gotz, en el fragmento de Prometheus, en los primeros borradores del Fausto, etc. (84).

Lukács analiza la temática del amor en Las cuitas en esta misma línea crítica de la oposición entre la Ilustración y Romanticismo, reafirmando así la tesis del realismo humanista ilustrado del joven Goethe. Las Cuitas es, sin duda, una novela de amor, pero la configuración poética de la obra se comprende como reflejo de los conflictos histórico-sociales en que se origina.

El joven Goethe consigue insertar en aquel conflicto amoroso todos los grandes problemas de la lucha por el despliegue de la personalidad. La tragedia amorosa de Werther es una explosión trágica de todas las pasiones que suelen aparecer en la vida de un modo disperso, particular y abstracto, mientras que en la novela se funden al fuego de la pasión erótica para dar una masa unitaria ardiente y luminosa. (85)

Es un lugar común, ubicar a Las cuitas en el marco literario alemán del Sturm und Drang --1770-1785-- y contraponer este movimiento cultural a la Ilustración. Lukács postula que este enfrentamiento se basa en dos oposiciones que son ambas igualmente falsas. Por un lado, se acusa a la Ilustración de un supuesto

antihistoricismo. De esta oposición no nos ocuparemos en este momento. Por otro lado, se opone una separación mecánica entre razón y sentimiento. Dentro de este contexto, el Sturm und Drang aparece como la rebelión del "sentimiento", del "ánimo" y del "instinto vital" contra la "tiranía" ilustrada del "entendimiento." Lukács rechaza toda esta postura.

Para Lukács la imputación de un "frío entendimiento" proviene de la incapacidad de los románticos para entender en el pensamiento ilustrado la crítica a las instituciones feudales, la separación entre filosofía y teología y la crítica a la religión, específicamente a una moral cristiana, que Lukács llama, moralismo filisteo pequeño-burgues. Asimismo, lejos de un desprecio por la vida afectiva, la crítica de los ilustrados contra la moral feudal constituye parte de la lucha ideológica por el hombre nuevo. En lo que resulta que Lukács valora en el Sturm und Drang, no "el supuesto irracionalismo de la época", sino un "conato de dialéctica"; y afirma la auténtica paternidad del Sturm und Drang en el pensamiento ilustrado de Montesquieu, Diderot y Rousseau. Para Lukács el amor de Werther por Carlota es la expresión poética "de las tendencias vitales populares y antifeudales del personaje".

La afirmación de que *Las cuitas* es una novela donde

se concentra la totalidad de los conflictos entre el crecimiento de una personalidad plena y la sociedad burguesa que lo impide, sirve para analizar la estructura de la obra en el desarrollo de la tragedia amorosa, justificando lo que Lukács llama el "rodeo sociológico" de la primera parte. Después que Werther reconoce que su pasión no será correspondida por Carlota, solicita un trabajo en la embajada. El fracaso de esta gestión refleja, según Lukács, el impedimento para evidenciar y ampliar las capacidades humanas --que Werther sí tiene-- en el marco de la práctica social.

En la segunda parte se precipita la tragedia amorosa sin abandonar, según Lukács, la tipicidad histórico-social del conflicto. Carlota ejemplifica la contradicción del matrimonio burgués. Un elemento progresivo de la sociedad burguesa es el origen histórico del amor individualmente elegido. Sin embargo, la prioridad de los intereses económicos constituye una fuerza inhibidora para la realización del amor libremente elegido.* Carlota también siente la pasión de Werther, pero no arriesga la seguridad

*Respecto a la concepción moderna del amor, señalamos ya que Shakespeare lo maneja en el nivel ideal como es propio de su momento histórico. En pleno desarrollo del capitalismo, la literatura se ocupa de la contradicción en el nivel real, a saber, el amor como un sentimiento que pertenece a la esfera de la subjetividad individual vs. los intereses económico-sociales.

económico-social que le garantiza el matrimonio con Alberto. Hegel precisa como rasgo esencial del espíritu pequeño-burgués la prioridad de los intereses privados --frente a la vida pública de la sociedad antigua--. Goethe trabaja la figura de Carlota con minucioso cuidado. Su pequeño mundo privado se muestra en toda la gama de ocupaciones que componen su vida cotidiana. La pasión de Werther significaría para Carlota la pérdida de ese mundo meticulosamente ordenado. El matrimonio con Alberto consolida su continuidad.

La fisionomía pequeño-burguesa de Alberto, muy clara por su sentido económico de la vida --el valor del tiempo, la apología de la eficiencia, el rechazo de cualquier exceso emocional--, llega a su punto culminante de expresión ideológica en la discusión que sostiene con Werther sobre el suicidio. Señalamos más arriba la recusación de Lukács de una oposición abstracta en la Ilustración entre el entendimiento y el sentimiento. Apuntamos la incompresión del "frío entendimiento" como crítica ilustrada a la moral cristiana. La defensa que hace Werther del suicidio contra Alberto se inscribe en este contexto crítico. La defensa del derecho al suicidio se ubica en el ámbito ampliado de la lucha ideológica por la libertad democrática. Así, aún en el suicidio, Lukács reitera la

imagen de Werther como personaje que encarna
--trágicamente-- los anhelos revolucionarios humanistas
burgueses del joven Goethe. En palabras de Lukács:

Werther se mata porque no quiere abandonar
absolutamente nada de sus ideales humanistas,
porque en esas cuestiones no conoce el compromiso.
Ese carácter rectilíneo e intacto de su tragicidad
da a su ruina la luminosa belleza que hoy sigue
siendo el encanto indestructible del libro. (86)

En Memorias del joven escritor encontramos unas
expresiones de Goethe que consideramos germanas al
juicio de Lukács respecto al éxito de Las cuitas.

El efecto producido por este librito fue
grande, inmenso y ello se debió principalmente a
que se publicó en el momento justo. ...la
explosión producida en el público fue tan grande
porque la gente joven se sentía ya aniquilada y
porque se produjo en cada cual la expresión de
exigencias exageradas, pasiones insatisfechas y
dolores imaginarios. (87)

Al comienzo de este capítulo, planteamos
que Lukács postula la tesis de un realismo humanista
consecuente en la poesía de Goethe. En su primera
expresión, la elaboración poética de Goethe entronca con
la tradición del pensamiento ilustrado --especialmente
con Rousseau--; mientras que en la segunda Goethe
establece relaciones formales con el modelo de la
Antigüedad griega. Esta transformación ideológico-
artística guarda una íntima relación con el desarrollo
de la burguesía antes y después de la Revolución
Francesa.

Lukács afirma que los humanistas alemanes

participan de una misma concepción de la sociedad burguesa como mundo en que se había puesto de manifiesto la capacidad creadora del hombre; mundo que pertenecía al hombre como hechura propia. Esta visión de su época orienta la lucha de los humanistas burgueses contra el orden social feudal. No obstante, esta ideología humanista --que afirma el valor de la actividad creadora social del hombre-- entra en contradicción con las relaciones sociales burguesas y con las instituciones que contraen las posibilidades del desarrollo personal múltiple y la apropiación de un destino verdaderamente humano. La literatura humanista --como lo ejemplifica Los años de aprendizaje de Guillermo Meisters-- muestra estos aspectos contradictorios. Dice Lukács:

Los grandes humanistas alemanes de este período, como ideólogos de la burguesía, se ven obligados a afirmar los principios generales de la sociedad burguesa así constituida. Pero, al mismo tiempo, se encuentran en enérgica oposición contra todo lo que hay en ella de muerto y de mortal. Mas esa oposición, esa crítica, no rebasa nunca, al menos en lo inmediato, el horizonte de la sociedad burguesa misma. Antes al contrario, la tendencia básica consiste más bien en descubrir formas de actividad individual, en formar tipos humanos y formas de vida con cuya ayuda pudiera superarse todo lo muerto y todo lo mortal de la sociedad burguesa dentro de su marco, en el ámbito de su subsistencia. (88)

Lukács entiende que la "miseria alemana", su atraso económico y político explica "la reacción ideológica, idealista y utópica" de la élite ilustrada alemana de

frente al hecho de la Revolución Francesa. En Alemania ocurre un acercamiento entre la burguesía y la capa aburguesada de la nobleza para enfrentarse a los problemas del feudalismo. El aspecto ideológico de esta reacción consiste en la visión de clase de los planteamientos y las soluciones. Sin un análisis científico de las leyes del capitalismo --Inglaterra-- ni de las cuestiones estructurantes de la sociedad burguesa --Francia-- se pretende la terminación paulatina del feudalismo, rechazando el proceso revolucionario y la participación "plebeya" en el mismo. Estas nuevas ilusiones alimentan el humanismo burgués después de la Revolución; constituye una respuesta ideológica utópica a una situación histórico-social contradictoria. En palabras de Lukács:

El carácter posrevolucionario de este humanismo mueve a intentar una solución de las contradicciones en la misma sociedad burguesa tal y como esta es. Han desaparecido las ilusiones de la posibilidad de una transformación radical de la sociedad, en parte a causa de los acontecimientos franceses, del desarrollo de la Revolución Francesa, y en parte a causa de la situación de Alemania, en la que ninguna fuerza social real se propuso seriamente una transformación revolucionaria, y ni siquiera una modificación radical de la situación. Hemos indicado ya que con estas tendencias suyas Hegel tomaba un camino parecido al de los más importantes humanistas de la Alemania de la época, Goethe y Schiller. (89)

Lukács identifica como humanismo clásico esta nueva formulación del ideal de desarrollo pleno y armónico de

la personalidad humana después de la Revolución Francesa; ideal que se concibe realizable dentro de la misma sociedad burguesa. La "misericordia alemana" constituye, pues, la determinación que condiciona el humanismo clásico alemán como respuesta ideológica burguesa frente a hechos específicos de la Revolución. El humanismo clásico alemán se caracteriza por una doble afirmación del ideal y del valor de la sociedad burguesa que lo inhibe. Dice Lukács:

Así surge para los importantes humanistas burgueses de Alemania la complicada y contradictoria necesidad de reconocer esa sociedad burguesa, afirmarla como necesaria y única posible, como realidad progresiva, descubriendo y declarando al mismo tiempo abierta y críticamente sus contradicciones y sin capitular apologeticamente ante la inhumanidad que le es esencial. El modo como intenta plantear y resolver esas contradicciones la filosofía y la poesía clásica alemana --En el Wilhelm Meisters y el Fausto de Goethe, en el Wallenstein y los escritos estéticos de Schiller, en la Fenomenología del espíritu y los posteriores escritos de Hegel, etc.-- muestra la grandeza histórico-universal de aquel clasicismo y, al mismo tiempo, los específicos límites que le ponían el horizonte burgués en general y la "misericordia alemana en particular". (90)

Nos interesa ahora especificar algunos aspectos en la elaboración de ese humanismo burgués --ideológico, utópico e idealista-- en la literatura clásica del momento. El uso que hace Lukács del concepto clásico connota dos acepciones a la vez. En primer lugar, la denominación de clásico como sinónimo de excelente --que es habitual en el lenguaje cultural moderno--. Así lo

entendemos cuando Lukács se refiere en general a los humanistas clásicos alemanes. En este sentido, tanto el pensamiento filosófico y crítico como el arte alemán desde Kant hasta Hegel es clásico, es decir, excelente. En segundo lugar, el concepto clásico se emplea significando la concurrencia de la expresión cultural alemana en ese momento histórico con algunos elementos sobresalientes que se identifican con la Antigüedad.

Lukács establece una premisa general que particulariza al clasicismo alemán. Se trata de la conciencia que tienen los clásicos alemanes respecto al "carácter irrevocablemente pasado del helenismo." Sin embargo, Lukács expone problemas específicos de la forma en que manejan esa presencia de la Antigüedad los humanistas clásicos en general y Goethe en particular. En el caso de Goethe lo clásico antiguo no oblitera el tratamiento realista del material literario; por el contrario ambos aspectos forman una síntesis, según veremos más adelante. Mientras que, en los demás humanistas clásicos alemanes existe un conflicto no resuelto entre lo moderno y lo antiguo.

Lukács plantea dos problemas. Primero, la imposibilidad de plasmar una literatura realista cuyo ideal configurativo se encuentra en Homero y los trágicos griegos. Segundo, la imposibilidad de resolver

artísticamente el problema de la vinculación de la vida pública y privada para ofrecer una imagen armoniosa del hombre cuyo ideal también se reconoce en la tragedia griega. El primer problema está determinado por la incapacidad que tienen los escritores burgueses para entender el nexo entre el desarrollo objetivo de las fuerzas sociales y el destino individual. Esa opacidad de la conciencia para comprender "la conexión real entre la apariencia y la esencia de la vida social", entre las fuerzas sociales y el destino personal impide a los escritores burgueses cumplir con el ideal de configuración realista griego.* Lukács afirma que los humanistas clásicos burgueses movidos por la intención de una poetización realista, polarizan los extremos de lo social y lo individual --cuya conexión dialéctica no captan-- y tratan de resolver la contradicción mediante la "estilización abstracta" en el caso de héroe, o "un naturalismo pegado a la realidad inmediata" en el caso

*La relación filosófica entre esencia y apariencia sirve de base teórica a la relación entre fuerzas sociales operantes --esencia-- y el destino personal que "parece" ser autónomo. Lukács convierte esta relación en el fundamento de su teoría del tipo y estipula la necesidad que tiene el escritor de conocer estas relaciones ocultas para la elaboración de un arte realista. La teoría literaria del tipo, --síntesis de las relaciones sociales-- y el conocimiento de la realidad en su objetividad histórico-social, son dos principios de la estética lukacsiana del realismo. Realismo, que a nuestro juicio, está determinado principalmente por una visión gnoseológica del arte. Este núcleo problemático ocupa los próximos capítulos de este trabajo.

de la socialidad.

El segundo problema viene determinado por la división en la sociedad burguesa entre el "citoyen" y el "bourgeois." Esta división entre la vida pública y la vida privada --que en la sociedad griega no se vive conflictivamente polarizada-- lleva a los humanistas clásicos burgueses a una idealización del "citoyen" buscando su modelo ideal del héroe positivo en "...la atmósfera generosa y al mismo tiempo realista, política y al mismo tiempo humana, que aparece en las tragedias griegas." Ambos problemas quedan sin solución artística armoniosa hasta el realismo humanista clásico de Goethe. Queremos ahora especificar la pertinencia de lo clásico para el realismo humanista de Goethe.

Lukács postula, en primer lugar, que lo clásico en Goethe y en Schiller es un intento idealista de resolver los problemas de la forma para la creación de un arte burgués. En este sentido, clásico significa modelo griego paradigmático. En segundo lugar, lo clásico en Goethe reúne los aspectos ideales del humanismo que se enarbolaba de frente a los problemas que le plantea la sociedad burguesa a la integridad de la personalidad humana. Estas dos vertientes de lo clásico integran el realismo humanista, que a juicio de Lukács, es la base primordial de la creación literaria de Goethe.

Lukács enfatiza que no se trata de una apropiación mimética del modelo griego, sino de la investigación de sus leyes formales. Lukács le adscribe a Goethe una conciencia de la hostilidad capitalista a la creación artística y predica del poeta la autoexigencia de elaborar un arte moderno que pueda competir con el arte antiguo. La renovación formal del modelo griego significa, en primer lugar, el estudio de los géneros, sus principios y leyes; y segundo, la afirmación de que estos principios y leyes que estructuran los diversos géneros en la producción artística griega, constituyen leyes generales del arte.

A juicio de Lukács, la universalidad de las leyes del arte griego, sirve a Goethe para cumplir su objetivo estético, a saber, "la monumentalización poética de la vida burguesa." En síntesis, investigación de las leyes del arte griego; universalización de estas leyes; apropiación formal del modelo griego; creación de un arte "monumental" moderno de igual valor estético que el arte antiguo, pese a la "fealdad" de la vida social capitalista burguesa; son los aspectos sobresalientes que contiene este significado de lo clásico en la creación poética realista-humanista de Goethe.

En el arte del poeta maduro confluyen dos tendencias que reúne en una síntesis los aspectos

fundamentales del realismo humanista. La primera se refiere al desarrollo de las facultades humanas como resultado de una práctica que supone una relación consciente con la realidad histórico-social. Así, el conocimiento "amplio y profundo" de la objetividad social es necesario para una acción de desarrollo recíproco entre el hombre y la realidad. La segunda, establece que las facultades desarrollen en forma armónica. Lukács estima en Goethe la propuesta de esa armonía en la forma de una visión total y plena del hombre porque responde al conocimiento que tiene el poeta --también Lukács-- del hecho que la división capitalista del trabajo refuerza la tendencia a la inversa, es decir, hacia la separación y hacia la enajenación del hombre con respecto a la totalidad de la vida social. Para Lukács, el conocimiento del poeta respecto a las condiciones objetivas de la sociedad burguesa --contradicciones, fuerzas, nexos-- y la defensa del ideal del hombre armonioso, pleno y total fundamenta y sostiene el realismo humanista de Goethe. Esa síntesis de sabiduría poética, que constituye la esencia del realismo humanista alcanza su elaboración paradigmática, en su forma clásica, en el Fausto.

Uno de los problemas de las relaciones posibles entre el arte antiguo y el arte moderno viene dado por

el concepto griego de belleza. Como principio estético --separándolo del principio metafísico y del ético con los que está esencialmente vinculado en la teoría del arte elaborada principalmente por Platón y Aristóteles-- el concepto griego de belleza es formal. La categoría de lo bello o belleza contiene las nociones de armonía, ritmo y simetría, expresión sensible de la síntesis de los uno y lo diverso o unidad de las partes y el todo que se logra en el objeto de arte. Este concepto formal de belleza tiene su modelo más puro en las figuras geométricas y en las relaciones rítmicas y espaciales de la sucesión aritmética* --como es claro en la estructura

*"Así, por ejemplo lo que yo quiero expresar por la belleza de las formas no es lo que comprendería el vulgo, la belleza de los cuerpos vivos o de las pinturas; yo me refiero, y es en lo que se apoya el argumento, a líneas rectas y a las líneas circulares, a las superficies o a los sólidos que proceden de ellas, hechos o bien con ayuda de tornos, de reglas o de escuadras, si me comprendes bien. Esas formas así, en efecto, afirmo yo que son bellas, no relativamente, como otras, sino que son bellas siempre, en sí mismas, por naturaleza, y que ellas tienen sus propios placeres, en manera alguna comparables a los de pruritos o comenzones; bellos son también los colores de este tipo y fuentes de placer." Platón. Filebo, o del Placer. Obras Completas. Ediciones Aguilar. 1974, p.1251, 50e/52b.

"En efecto, las formas más estimadas de lo bello son en orden, la simetría y la limitación, cosas que dan a conocer en alto grado las ciencias matemáticas. Por esto están en un error los que dicen que las ciencias matemáticas no hablan de belleza ni del bien. Aristóteles. Metafísica. Obras Completas Ediciones Aguilar. 1973, p1065, 1078a/1078b.

formal de la música todavía hoy--. En el Fausto el problema de la belleza clásica se plantea a través de la figura de Helena. A juicio de Lukács, "Goethe se impone la tarea de demostrar...

...en primer lugar, que Helena, la belleza antigua no surge por arte de magia, ni como simple espejismo, sino de manera verdaderamente natural; en segundo, que representa el fundamento espiritual y humano de la vida actual, el punto de partida de cuanto pueda ser considerado como realmente nuevo y fructífero; y en tercer y último lugar, que Helena es, --por idénticos motivos-- a un tiempo antigua y moderna. (91)

Según Lukács, Goethe maneja la secuencia lógica de esta posición estética de la manera siguiente. El primer argumento se demuestra por el hecho de que es Fausto y no Mefistófeles quien invoca a Helena. Se manifiesta así, la ineficacia del poder mefistofélico en el mundo antiguo; negación que da paso al primer argumento, a saber, se trata del concepto de belleza producto de la cultura helena. En la primera invocación de Fausto a Helena, Goethe trabaja el segundo argumento. La corte recibe a Helena como objeto de entretenimiento. La recepción superficial que Helena recibe expresa la imposibilidad de un renacimiento de la belleza antigua en el contexto socio-histórico del absolutismo feudal. Helena desaparece. Otra vez, esta negación da base a la afirmación de la actualidad espiritual y humanista del mundo antiguo.

La segunda invocación de Fausto a Helena constituye, a juicio de Lukács, a la afirmación goethiana de la realidad de Helena. En otras palabras, representa la posición estética de Goethe --tercer argumento-- de que la belleza "fundamento de la armonía griega y de la perfección formal alcanzada por los antiguos" es "a un tiempo antigua y moderna." En esta tercera posición convergen el realismo y el clasicismo de Goethe, pues la segunda desaparición de Helena se interpreta como el reconocimiento del poeta respecto a los problemas históricos para realizar este ideal; la contradicción entre la sociedad capitalista burguesa y el ideal de belleza griega. Lukács expresa esta contradicción en los términos siguientes:

Allá, la cima ideal de un combate secular de la humanidad moderna por alcanzar la luz, la claridad y la belleza; el más alto ideal de la realidad presentado como real, pero presentado sólo, no empíricamente real, y precisamente por eso mismo suprimido, destruido de nuevo por la realidad. (92)

Lukács hace un análisis de la figura de Helena en el Fausto, --en tanto plasmación poética del concepto de belleza griega y su conflictiva pertinencia para el arte moderno-- desde el punto de vista del realismo goethiano. Podría interpretarse, equivocadamente, que el concepto de belleza griega constituye el único principio fundante en la estética del poeta. Lukács reconoce --

aunque no lo hace objeto de estudio-- la importancia que tiene para Goethe la categoría de lo característico* y habría que plantearse las relaciones que el poeta establece entre la belleza y lo característico. La categoría de lo característico en Goethe es fundamental, inclusive subordina parcialmente al concepto de belleza. Característico es para Goethe sinónimo de significado, punto central que individualiza la obra de arte, que expresa un sentido significante para el hombre. En "The Collector and His Friends", ensayo en el cual Goethe dramatiza una disputa con Hirt sobre lo característico y la belleza, recogemos...

Beauty comes from show; it is an appearance, and not worthy to be the object of art. The perfectly characteristic only deserve to be called beauty; without Character there is no Beauty. It is enough that character can be indicated. You find no beauty without it, else it be empty and insignificant.

...All the beauty of the Ancients is only Character, and only out of this quality is beauty developed. (93)

Y en Stones of Venise, encontramos...

Pues bien, este arte característico es el único verdadero. Cuando actúa en derredor suyo, a base de un sentimiento ítimo, único, propio e independiente, sin preocuparse y hasta haciendo caso omiso, de todo si es hijo de un rudo salvajismo como de una culta sensibilidad. (94)

*En otro texto Lukács acerca los característico de Goethe a su propio concepto de lo típico en la teoría del realismo literario. Por otro lado, nos parece percibir también un acercamiento entre la categoría de lo característico y su propia categoría filosófica de la "particularidad" estética.

Sin embargo, Goethe no erige lo característico como principio absoluto del arte, sino que lo coloca junto a la belleza como síntesis de cualidades necesarias en la producción de un objeto de arte. Esta relación de lo característico y los aspectos formales de la belleza para alcanzar la expresión armónica del ideal artístico está contenida en la conocida metáfora del esqueleto que Goethe formula en la "The Collector and His Friends"...

Character holds to the beautiful the same relation that the skeleton does to living man. No one will deny that the osseous system is the foundation of all highly organized forms. It consolidates and defines the forms, but is not the form itself; still less does it bring about the last appearance which, as the veil and integument of an organized whole, we call Beauty. (95)

En síntesis, el manejo del concepto formal de belleza en Goethe no es unívoco. A veces parece servir a lo característico como significado individual de la obra de arte; y otras, parece imponerse como ideal necesario a la consecución de un arte clásico, es decir, excelente. Podemos afirmar con Lukács que Goethe (y Schiller)...

...Aspiran pues a un síntesis dialéctica de lo característico con el concepto de belleza de Wilkenmann y Lessing, el concepto de belleza como pura, armoniosa "noble sencillez y serena grandeza. (96)

Lukács recoge la designación del Fausto como la "Fenomenología del espíritu poético." La analogía es sugestiva, no sólo por la diversidad de formas que

aparecen en la obra de Goethe --drama, tragedia, leyenda popular--, sino porque Lukács elabora el análisis de esa cercanía en base a la defensa del realismo humanista común a Goethe y a Hegel y a una concurrencia metodológica del poeta y del filósofo. El "poema cósmico" de Goethe se presenta como la síntesis más acabada del realismo humanista, a la vez que, prefigura el realismo crítico.

Lukács concibe las etapas que vive Fausto como proceso real del hombre que se despliega --igual que el Espíritu-- para conocerse en una historia artística. En palabras de Lukács:

Resulta así claramente expresado ese específico planteamiento de su problemática que hace del Fausto un poema cósmico de importancia incomparable; en su centro mismo hay un individuo, un individuo cuyas experiencias, evolución y destino han de representar al mismo tiempo la evolución y el destino de todo el género humano. (97)

El realismo de Goethe y Hegel se expresa en la tarea que ambos asumen de exponer poética y filosóficamente la historia del desarrollo de la humanidad, desarrollo de la conciencia humana en su específica experiencia, historia que elabora las determinaciones sociales en unos "cuadros sintéticos" sin excluir las contradicciones de la propia sociedad capitalista burguesa de manera que, volvemos a encontrar esa relación que Lukács establece entre la objetividad

histórico-social y la elaboración artística de esa objetividad en la literatura. Este es uno de los significados de lo que llamamos el realismo gnoseológico lukacsiano. Según Lukács, es común a Goethe y a Hegel la concepción de la autoproducción histórica del hombre mediante el trabajo. Esta idea básica posibilita, en el análisis de las contradicciones de la sociedad capitalista burguesa, una crítica de la división social del trabajo, a la vez que, afirma el aspecto progresivo para la especie inherente a este momento histórico-social. Por otro lado, los vincula la proclamada defensa de una integración para la personalidad humana --humanismo--.

Realismo gnoseológico y humanismo vuelven a encontrarse en la reconstrucción poética y filosófica de la historia de la experiencia humana que detalla las etapas de su conciencia genérica. En palabras de Lukács:

...la ruta por la cual ha encontrado Goethe a su Guillermo Meister o a su Fausto es, en un amplio sentido histórico, el mismo camino que recorre el espíritu en la Fenomenología hegeliana. (98)

Lukács señala un matiz diferenciador entre el tratamiento poético y filosófico de esa historia del desarrollo genérico del hombre. En Goethe, más que en Hegel, "el individuo es el soporte inmediato y visible del proceso descrito." La maestría del poeta Goethe se evidencia en el dominio que tiene de las relaciones

entre lo particular y lo general. La individualidad de Fausto mantiene la unidad de las etapas sucesivas de desarrollo de un proceso de evolución que va desde una existencia "fantasmagórica" en la sociedad feudal hasta la posibilidad de una praxis real humana en el contexto de la sociedad capitalista burguesa. No obstante, para Lukács, lo que verdaderamente sustenta esa unidad es que la "odisea" de Fausto "representa la abreviatura de la evolución histórico-social de la especie." Esta síntesis resulta de un proceso dialéctico en el interior de los momentos en desarrollo y de la sucesión en los que el poeta --igual que Hegel en la Fenomenología-- se salta las etapas superfluas para anudar los momentos de cambios esenciales. También Hegel en la Fenomenología ofrece "el resumen abreviado de todas las experiencias de la especie humana" cuyas "formas de conciencia" son momentos nodales de un proceso dialéctico en la historia de la humanidad.

La cercanía filosófica y metodológica de las obras que Lukács propone, no le hace olvidar que el Fausto es una obra de arte y que requiere, por ende, un tratamiento específico de su problemática. La historia resumida de la humanidad, con sus etapas y sucesión dialécticamente ordenadas en el Fausto, se realiza a partir de una "idea poética", a saber, la "historia del

héroe desde su desesperación hasta la salvación de su ser." Esta categoría de la "idea poética" es muy importante.* Conceptualmente hablando una "idea poética" es...

...un centro invisible en el que se concentra el problema focal de su visión del mundo, ya partir del cual y sin que este centro haya sido expresamente descrito o intelectualmente descifrado se ilumina la relación interior existente entre las partes todas de la obra, de modo que así se accede a la generalidad gérica sin haber perdido la intuición inmediata de lo individualizado. (99)

Sobre esta base teórica es que podemos comprender el análisis de Lukács respecto al uso realista y humanista que Goethe hace de una leyenda producto de la fantasía popular. Lukács formula en sus propios términos la tesis gorkiana que entiende las leyendas populares como "exageraciones perfectamente legítimas y necesarias de los hechos reales" afirmando que las leyendas son...

...grandes tendencias históricas y reales de la vida desveladas en su esencia por el trabajo literario del pueblo y condensadas, una vez ya en este nivel, en algún personaje concreto. (100)

La leyenda popular de Fausto --el hombre que le vendió su alma al diablo-- constituye el sustrato genético de la obra en que la "idea poética" de la salvación del hombre se convierte en ese centro móvil

*En la Estética Lukács postula que la particularidad es la categoría fundamental del arte. Entendemos que la noción de "idea poética" es una aplicación de la categoría de la particularidad en la esfera de la poesía.

donde se resuelven todas las contradicciones de lo singular y lo universal para ofrecer una síntesis dialéctica de lo particular; la historia particular de Fausto concentra así la historia de la especie. En ese proceso Goethe transforma con mucha libertad la leyenda faústica. Libertad que ejerce para dominar lo fantástico, para evitar que cobre autonomía, sometiéndolo a la necesidad de la realidad histórico-social. Según Lukács, Goethe no abandona nunca "el suelo real de la historia." Así que, a partir de la leyenda popular de Fausto, Goethe cohesiona el problema de la "salvación" del hombre, es decir, el problema de la autorealización de su ser en el marco amplio del desarrollo histórico y social elaborando una fenomenología artística de la evolución de la especie humana.*

Goethe afirmó que el Fausto es una tragedia y Lukács amplía el juicio del poeta postulando que son varias las tragedias --la del espíritu de la tierra, la de Margarita y la de Helena--. En consonancia con la visión de la obra en tanto historia evolutiva del género humano, Lukács interpreta cada uno de estos episodios

*Entendemos que este análisis que vamos exponiendo y explicando, gravita sobre la concepción lukacsiana del sujeto estético. Goethe, mas que ningún otro poeta, parece corresponder a la noción de Lukács del artista como autoconciencia de la humanidad.

como dramas individuales, objetivamente necesarios en ese proceso de desarrollo de la humanidad. Ya habíamos apuntado la idea compartida entre los ilustrados alemanes que afirma el progreso humano entraña la sociedad capitalista burguesa, progreso relativo que cobra su significado comparándola con la sociedad feudal. Asimismo, señalamos la aceptación teórica de las contradicciones de la sociedad burguesa que se evidencian con mayor violencia después de la Revolución Francesa. Esta doble afirmación conduce a Goethe --y a Hegel-- a interpretar el progreso humano como proceso que se realiza a través de tragedias individuales. En palabras de Lukács:

Así pues, tanto para Goethe como para Hegel el progreso ininterrumpido de la especie humana nace de una cadena de tragedias individuales; las tragedias en el microcosmos del individuo que son las manifestaciones del progreso ininterrumpido en el macrocosmos de la especie humana; este es el elemento filosófico común del Fausto y de la fenomenología del espíritu. (101)

No obstante, para Lukács el final del Fausto, constituye la afirmación más concluyente del realismo humanista goethiano. Realismo, en la afirmación del carácter progresivo del capitalismo para la praxis humana en contraposición al feudalismo. Realismo, respecto al carácter poéticamente "diabólico" --el asesinato de Baucis y Filemón perpetrado por Mefisto-Fausto-- realmente enajenante que pudo asumir esa praxis

cuyo espacio abre el capitalismo. Realismo humanista porque Goethe no toma una posición cómodamente conciliadora de tales contradicciones, sino que, poéticamente se asegura la "salvación" del héroe; imagen que revela el compromiso humanista en la posición teórica de Goethe. A juicio de Lukács:

La visión de Goethe es infinitamente más profunda; cree en un núcleo radical incorruptible del hombre, de la humanidad y de su evolución. Y cree en la salvación de este núcleo también en (y sobre todo, a pesar de) la forma de la evolución capitalista. (102)

En síntesis, la obra poética de Goethe cierra el período moderno en la tradición literaria del realismo humanista. Esa tradición que plasma en una literatura realista (con objetividad histórico-social) el ideal del hombre integral, con un desarrollo pleno de todas sus facultades y en armonía con las fuerzas que determinan su ser social e histórico. Ideal de un hombre libre y rico en experiencias que lo dignifican y enaltecen. Homero, Sófocles, Shakespeare y Goethe son, a juicio de Lukács, los poetas paradigmáticos de esa historia ideal de la literatura. De Goethe dice Fischer, coincidiendo con el juicio de Lukács, que fue el último poeta burgués que armonizó creadoramente su propia experiencia individual con las tendencias más importantes de su momento histórico. En palabras de Fischer:

Su Yo, no era sólo individual sino que tenía un valor representativo, los acontecimientos vividos por él tenían una significación social general, eran a un nivel superior el destino de toda una generación que creyó posible el hombre total, el hombre verdaderamente humano guiado por la razón y creado por al acción que él anticipaba en forma poética. (103)

A partir de Goethe y con Balzac, el realismo se vuelve crítico. Lukács llama la atención de la coincidencia en la época de publicación de la segunda parte del Fausto y Le peau de chagrin; los dos escritores tiene en común el haber mirado de frente las contradicciones de la sociedad burguesa. No obstante, se separan en la forma de poetizar la realidad histórico-social. Goethe busca la perfección formal en las leyes de los géneros de la antigüedad clásica. Balzac inicia en la novela moderna el realismo crítico, produciendo una nueva épica de la "ilusiones pérdidas" en el capitalismo; las luchas, las posibilidades de triunfo de sus víctimas y sus fracasos, la cosificación y enajenación que resultan de las nuevas relaciones sociales en la etapa del desarrollo capitalista. Goethe afirma el valor del humanismo clásico; Balzac muestra la necesidad de un nuevo humanismo mediante la crítica ricardiantemente cínica de su propia realidad social.

Segunda Parte

REALISMO GNOSEOLOGICO ESTETICO Y POETICO

Capítulo IV - El objeto estético

La obra de arte aparece, pues como una reproducción abreviada, comprimida, del modo como el artista se representa en su creación el camino de la evolución de la humanidad. Lukács

A. La obra de arte: ente-para-sí

Lukács construye una nominación compleja para el objeto de arte. Se trata de la elaboración a base de tres categorías-- En-sí, Para-nosotros y Para-sí-- que contiene una síntesis de varios fenómenos. En primer lugar, de ese conjunto categorial el En-sí se refiere al "mundo del hombre". El punto de partida, y fundamento último de toda la visión estética lukacsiana, está constituido por la historia de la transformación que opera el hombre en la naturaleza, --ontológicamente primaria-- y de su propia naturaleza. Ese mundo que es en-sí, existe objetivamente como historia humana; metabolismo histórico-social de la naturaleza y proceso de hominización. "Mundo del hombre" es mundo humanizado; mundo en-sí cuya existencia media la historia de una larga praxis social. En consecuencia,

la objetividad del mundo en-sí, implica ya de entrada una relación dialéctica sujeto-objeto.

Lukács postula que el objeto de arte contiene En-sí --estéticamente conformado-- la historia social del hombre, la historia de su humanidad. El tránsito de la historia objetiva al objeto de arte implica un proceso de particularización típica de momentos nodales, elaborados en una totalidad intensiva, transparentada en un mundo cuya inmediatez estética le evoca al hombre su propio mundo. El sujeto creador reproduce la dialéctica histórica para plasmar en el objeto de arte el mundo del hombre. El objeto de arte refigura En-sí evocadoramente lo particularmente típico de la humanidad, "el mundo del hombre".

En segundo lugar, el Para-nosotros refiere a la función cognoscitiva que se opera mediante el objeto de arte en el proceso de autoconciencia genérica. El objeto de arte, que es En-sí mundo del hombre objetivado, hace posible para nosotros el conocimiento de la historia humana. Esta historia tiene sentido y significado para el hombre, puesto que es el hombre mismo quien realiza su ser en ella. Lukács entiende que el hombre "pone" esa historia en el objeto estético. El objeto de arte deviene Para-nosotros por el sentido y significado que tiene la historia social "puesta" en el

objeto, que es siempre un objeto para el hombre. La existencia del objeto es resultado de una actividad en la que el sujeto estético ha tenido que reunir las instancias generales y singulares del momento --ideas, sentimientos, contradicciones, fuerzas sociales-- en una síntesis particular.

Así, el objeto de arte, en tanto momento reflejo de la historia social del hombre, se constituye en un Para-nosotros, es decir, en un proceso de autoconciencia. Por tanto, existe una identidad dialéctica entre el En-sí y el Para-Nosotros del objeto estético. Las categorías que constituyen al En-sí, como mundo del hombre particularizado en función evocativa, son las categorías que explican su devenir Para-nosotros. Para que el objeto de arte devenga Para-nosotros se implica una doble relación dialéctica sujeto-objeto. Se trata ahora, de la autoconciencia en función creativa del objeto estético y de la autoconciencia en la función receptiva del objeto de arte.

En tercer lugar, el Para-sí refiere al modo de existencia propio del objeto de arte. El objeto de arte tiene una existencia individual, con autonomía sustancialidad, que se cierra sobre sí mismo, con las cualidades específicas de su medio homogéneo. La obra de arte Para-sí es un objeto sensible e inmediato;

con una inmediatez plena de mediaciones. Cada objeto de arte Para-sí, desde su propia sustantividad, individual y autónoma, sensible e inmediata, constituye una totalidad, que particulariza un momento de la historia social del hombre. Lukács entiende que cada objeto de arte, en tanto Para-sí constituye una totalidad perfecta. La perfección estética del objeto de arte se fundamenta en la identidad dialéctica sujeto-objeto que constituye su ser Para-sí.

El conjunto ente-para-sí que nomina al objeto de arte, reúne categorías principales del cuerpo teórico de la estética lukacsiana. Ente-para-sí --objeto estético-- constituye una síntesis de categorías, a saber, particularidad, totalidad, autoconciencia, reflejo-mimesis. Lukács reitera estas categorías desde otras perspectivas analíticas. Por ejemplo, para Lukács la particularidad es la categoría fundamental de lo estético; autoconciencia es la categoría nuclear del sujeto estético; reflejo mimesis conceptualiza especialmente a la actividad estética.

Esta categorías constituyen el andamiaje de una teoría del realismo que se fundamenta en una concepción gnoseológica del arte. La articulación de la teoría del realismo comprende dos niveles del conocimiento en funciones complementarias. En primer lugar, Lukács

entiende, --asimilando la herencia hegeliano-marxista--, que la esencia de la antropología humana radica en su naturaleza histórico-social. Para Lukács, el arte contiene y refleja el proceso de desarrollo antropológico en su objetividad histórica. Realismo significa pues, arte que conforma y refleja la objetividad social e histórica del desarrollo humano. En segundo lugar, Lukács postula que el arte cumple una función antropomorfizadora, viabilizando el desarrollo de la autoconciencia genérica. Para Lukács el desarrollo de la conciencia genérica es también un proceso histórico-social objetivo. El arte contiene y refleja ese proceso. Realismo significa pues, el arte en que el hombre puede reconocer la objetividad de su propio desarrollo antropológico. El reconocimiento de la historia humana que el arte contiene y refleja, despierta, eleva y profundiza la autoconciencia genérica desde la perspectiva totalizadora de la realidad.

La concepción gnoseológica del arte, que fundamenta el realismo estético, también sirve de base al realismo poético. Esta base común nos permite comprender la coherencia categorial entre el cuerpo teórico de la estética y el cuerpo teórico de la poética. Las categorías analíticas del objeto, el sujeto y la actividad estética tienen su correspondencia con las

categorías de la teoría sobre la literatura, esto es, una teoría literaria del realismo.

Concretamente, desde el punto de vista del objeto-estético, ente-para-sí se corresponde con la categoría de lo épico y sus dos especies: la epopeya y la novela. En esta parte del trabajo nos interesa la novela, "epopeya del mundo moderno", según Hegel. La categoría de la particularidad se corresponde con la del tipo; la categoría de la totalidad -mundo caracteriza a todo objeto estético y, por ende, se predica como una cualidad necesaria para la novela.

Desde el punto de vista del sujeto estético -- creador--, existe una misma categoría que opera en todas las esferas del arte. Para Lukács el sujeto estético es autoconciencia. No obstante en la teoría sobre la literatura, la categoría de "particidad" o "toma de partido" --elemento medular para la concepción de la autoconciencia estética-- incide con un gran peso axiológico en la visión del realismo literario. Para Lukács esa "toma de partido" es siempre a favor de una imagen integradora del hombre que la literatura debe ofrecer. Lukács entiende que históricamente, esa visión integradora del hombre fué posible para la literatura griega, la del Renacimiento y en la literatura clásica alemana. Así, Lukács identifica realismo y humanismo,

destacando la función gnoseológica del humanismo en sus escritores paradigmáticos, a saber, Homero Sófocles, Shakespeare y Goethe. Este es el conjunto temático que hemos examinado en la primera parte de este trabajo. Después de Goethe ya no es posible plasmar literariamente una imagen del hombre integrado, pleno y ricamente desarrollado por las condiciones reificantes que la sociedad capitalista burguesa impone a la vida humana. El humanismo se convierte en una aspiración ideal, en un deber-ser y la literatura en el instrumento que denuncia las condiciones que impide la realización de aquel ideal, a la vez que, descubre a la conciencia humana la existencia de las fuerzas sociales que posibilitarán el advenimiento de un nuevo humanismo. Esta función gnoseológica es la que cumple esa literatura que Lukács llama realismo crítico cuya figura paradigmática es Balzac.

Hemos señalado más arriba que el conjunto ente-para-sí constituye una síntesis categorial de varios fenómenos. En-sí y Para-sí son categorías generales del ser y esto nos obliga a buscar su especificidad cuando Lukács las aplica a la esfera del arte. Dice Lukács:

Pero, por otra parte, el reflejo del intercambio de la sociedad con la naturaleza es el conjunto conclusivo y realmente último del reflejo estético. Considerado en-sí, ese intercambio contiene la relación de todo individuo con el

género humano y con su evolución. Este contenido implícito se explicita en el arte, y el en-sí, a menudo oculto, aparece como un plástico ser-para-sí. (104)

De la separación de esta cita en sus partes resultan tres puntos que procedemos a reformular para extraer la riqueza teórica que contienen. Primero, el hombre es el sujeto activo de un proceso de intercambio social con la naturaleza. Ese proceso social es objetivo; constituye la historia objetiva del hombre. Segundo, la historia objetiva de intercambio social constituye a la vez, el proceso en que se eleva y consolida la autoconciencia del género humano. Ambos momentos de esta dialéctica conforman un en-sí objetivo, a saber, el mundo histórico-social del hombre, la historia de su humanidad. Tercero, Lukács postula, que ese en-sí objetivo, histórico y social actúa como contenido último del objeto estético. Dice Lukács:

El problema del En-sí subsiste, pues, para lo estético. Pero experimenta modificaciones muy esenciales. Estas modificaciones proceden de la necesidad social que dió nacimiento al reflejo estético de la realidad. (105)

¿Qué significa realidad en este contexto teórico?

La reflexión teórica de Lukács parte de un principio general, a saber, una concepción de la realidad objetiva en la cual afirma "la unidad material del mundo como un hecho indiscutible". Lukács analiza en sus textos tres formas en que la conciencia humana se

apropia, --históricamente hablando--, de esa realidad objetiva. Estas formas son el reflejo científico*, el reflejo estético y el reflejo de la vida cotidiana. Cada uno de estos reflejos tiene una historia particular respecto a la producción de sus objetivaciones y, por ende, éstas se articulan con categorías cónsonas a su especificidad. Asimismo, en el conocimiento de las objetivaciones pertinentes a cada uno de estos reflejos existen diferentes grados de autoconciencia, aunque Lukács subraya una y otra vez que las categorías del conocimiento son reflejos de la propia realidad.

A Lukács le interesa la vida cotidiana como suelo ontológico del reflejo científico y del reflejo estético. La vida cotidiana se postula como centro genético de actividad científica y estética porque es ahí donde se plantean necesidades y problemas a los que la ciencia y el arte dan respuestas. A su vez, estas respuestas vuelven a la vida cotidiana determinando su desarrollo para hacerla más rica y compleja. Cuando el hombre asimila y domina en la vida cotidiana los productos del arte y la ciencia, se amplía el radio de sus necesidades y así surgen nuevas preguntas a contestar. Se establece, pues, una relación continua,

*Nuestro tema de investigación es el realismo estético y poético. Esta es la razón por la cual, en este trabajo, no nos ocupamos del reflejo científico.

tendencialmente progresiva, entre la vida cotidiana, la ciencia y el arte. La vida cotidiana es "el centro real de la praxis, el núcleo racional de la praxis".

La vida cotidiana es "el reino de la necesidad" a partir del cual se desarrolla una enorme actividad productora de la vida humana. Dice Heller:

"La vida cotidiana es el conjunto de las actividades que caracterizan la producción de los hombres particulares, los cuales, a su vez, crean la posibilidad de la reproducción social." (106)

Lukács reconoce la dificultad de documentar en sus orígenes esta historia de producción social y opta por el método de la reconstrucción. Se trata:

"...averiguar cómo, a partir de aquel suelo común de actividades, relaciones, manifestaciones, etc., del hombre, se han desprendido las formas superiores de objetivación, ante todo la ciencia y el arte, consiguiendo una independencia relativa, cómo su forma de objetivación ha cobrado aquella peculiaridad cualitativa cuya existencia y cuyo funcionamiento son para nosotros hoy hecho obvio de la vida." (107)

Lukács entiende, recogiendo la herencia hegeliano-marxista, que ese proceso de objetivación, en que el hombre le dio respuestas a sus necesidades más perentorias, constituye el proceso social de hominización. Teóricamente hablando, las objetivaciones más importantes en esa etapa anterior a los reflejos científico y estético, son el lenguaje y el trabajo. Así, Lukács se aparta de la forma en que la conciencia común concibe el mundo de las cosas como resultado de

una práctica autosuficiente, sin problematizar el proceso mismo de producción y la significación que la actividad productora tiene para el desarrollo histórico del hombre. Por el contrario, Lukács asume la riqueza teórica que se ha desplegado respecto al concepto del trabajo a partir de Hegel, y sobre todo en Marx.

Sánchez Vázquez señala dos resultados importantes de la filosofía hegeliana en este contexto. Primero, el proceso de autoconocimiento del espíritu se realiza en una historia de actividad. La identidad sujeto-objeto, punto culminante del conocimiento absoluto, es un proceso espiritual --idealismo hegeliano-- de objetivación que se concreta en una materialidad histórica. Segundo, ese proceso de objetivación, cuyo sujeto es el espíritu, constituye a la misma vez, la historia real del hombre.

En otras palabras, un aspecto muy fecundo de la filosofía hegeliana para el desarrollo del pensamiento posterior es la correspondencia --necesaria en Hegel-- entre la historia lógica y la historia real. Aunque Hegel concibe la totalidad del proceso determinado por la necesidad absoluta del espíritu, el hecho que la idea se conceptualiza en cada etapa sobre la base real de un acontecer material en continua transformación, permite que se eleve a un tratamiento filosófico "una concepción

verdadera del trabajo humano" como actividad productora y transformadora.

Lukács destaca dos momentos importantes de estos hallazgos de Hegel. En Filosofía real, analizando la economía y la historia, Hegel examina el movimiento dialéctico en que el objeto de trabajo conserva y pierde "el carácter que tiene en-sí". Por un lado, en el objeto existen unas legalidades naturales que el trabajo no puede transgredir. Por el contrario, el conocimiento de esas legalidades naturales es lo que estimula la fecundidad del trabajo. Por otro lado, el objeto "pierde" por el trabajo, esa objetividad de su legalidad natural. Es decir, el objeto pierde su "carácter en-sí" en la medida que se vuelve otro. Por ejemplo, maderamesa. Lo importante de este análisis de Hegel es que el filósofo postula que al movimiento dialéctico del objeto le corresponde un movimiento dialéctico del sujeto. Por un lado, el hombre se "aliena" en el proceso de trabajo en la medida que tiene que someter su particular subjetividad a la legalidad natural del objeto; "el hombre se vuelve cosa". Por otro lado, el hombre se recupera a un nivel más alto de subjetividad; universaliza en la medida que interpone el proceso de trabajo, la actividad del trabajo entre la necesidad y la satisfacción. La mediación entre la necesidad y la

satisfacción se constituye en proceso de hominización.

Lukács destaca, en primer lugar, que en el análisis de la economía Hegel descubre múltiples relaciones, esto es, "formas de objetividad" que resultan de la práctica social. Uno de estos descubrimientos es la vinculación entre la práctica social y el desarrollo del aparato cognoscitivo del hombre. La dialéctica del trabajo -- que obliga al reconocimiento de las cosas en su ser en sí, de su autonomía-- constituye un proceso social de hominización respecto a los órganos del conocimiento. Hegel necesita una expresión adecuada para estas relaciones. De manera que, en la Fenomenología, el concepto de "alienación" se generaliza filosóficamente y se separa de su uso anterior mucho más restrictivo. A partir de la Fenomenología, Hegel utiliza alienación significando también objetivación o coseidad. En segundo lugar, Hegel saca conclusiones equivocadas del proceso histórico de objetivación, en tanto lo concibe filosóficamente como historia de la alienación del espíritu para conocerse a sí mismo --idealismo absoluto.*

*La categoría de alienación tiene dos antecedentes teóricos que tanto Hegel, como luego Marx, conocen. Aparece en los textos de la economía política inglesa para designar la enajenación --alienation-- de la mercancía. También se encuentra en las teorías del derecho natural que sirven de base a la formulación del contrato social. En este contexto se plantea la

A partir de Hegel, Marx elabora la categoría del trabajo estableciendo una vinculación esencial entre el proceso de trabajo y el desarrollo genérico del hombre en el contexto de una historia social. Marx critica a Hegel la universalización filosófica de la categoría de alienación. La alienación es una forma histórica del trabajo en el contexto del modo de producción capitalista. Marx, por tanto, separa alienación de objetivación. En segundo lugar, Marx entiende que el sujeto de la objetivación histórica es el hombre y no el espíritu.

En los Manuscritos dice Marx:

La producción práctica de un mundo objetivo, la elaboración de la naturaleza inorgánica, es la afirmación del hombre como un ser genérico y consciente, es decir, la afirmación de un ser que se relaciona con el género como con su propia esencia o que se relaciona consigo mismo como ser genérico. (108)

Y Marx reitera esta idea en El capital cuando dice:

El trabajo es, en primer término, un proceso entre la naturaleza y el hombre, proceso en que

alienación como pérdida de la libertad en el estado natural a favor de la organización social contractual. En Hegel, la categoría de alienación aparece con tres significados: (1) en el contexto de la actividad humana económica y social, la alienación es una de las formas de la relación sujeto-objeto; (2) en el contexto de la economía capitalista tiene el sentido de fetichismo; (3) en el contexto de la terminología filosófica, la categoría se refiere al movimiento total del espíritu que se objetiva hasta identificarse consigo mismo.

éste realiza, regula y controla mediante su propia acción su intercambio de materias con la naturaleza. En este proceso, el hombre se enfrenta como un poder natural con la materia de la naturaleza. Pone en acción las fuerzas naturales que forman su corporeidad, los brazos y las piernas, la cabeza y la mano, para de ese modo asimilarse, bajo una forma útil para su propia vida, las materias que la naturaleza brinda. Y a la par que de este modo actúa sobre la naturaleza exterior a él y la transforma, transforma su propia naturaleza, desarrollando las potencias que dormitan en él y sometiendo el juego de sus fuerzas a su propia disciplina. (109)

Lukács recoge esta herencia teórica. El trabajo se entiende como proceso dialéctico de objetivación, es decir, una actividad de manifestación, expresión, exteriorización que tiene valor esencial para la historia social del género humano. En primer lugar, el trabajo es el proceso activo de transformar la naturaleza para hacerla responder a la necesidades humanas. Es el proceso activo de producir un mundo adecuado al hombre, un mundo humanizado. En segundo lugar, el trabajo es el proceso de actividad mediante el cual el hombre se transforma y autoproduce como género.

La distinción que Marx especifica entre los conceptos de alienación y objetivación tiene consecuencias importantes para la formulación gnoseológica del arte que Lukács postula. En términos generales, se trata de la concepción materialista de la historia. El hombre como sujeto activo es el productor de la objetividad social. Una de esas objetivaciones es

el arte. Desde la perspectiva materialista, Lukács -- que hace suya la conquista hegeliana respecto a la dialéctica esencia-apariencia-- puede afirmar la objetividad esencial en la apariencia del objeto artístico. La apariencia del objeto artístico transparenta una esencia objetiva. Esa objetividad de la apariencia estética tiene que ser verdadera porque se fundamenta en la historia social del hombre. Siguiendo muy de cerca el modelo hegeliano del movimiento fenomenológico de la conciencia, Lukács entiende que el proceso social de objetivación se mueve, tendencialmente, hacia formas más perfectas de vida générica. La génesis del arte se inserta en ese movimiento progresivo de actividad social, a la vez que, dialécticamente, el arte constituye una fuerza generadora de mejor calidad para la vida del hombre.

En el análisis del trabajo como actividad objetivadora, Lukács parte de las tres etapas, reconocidas por la antropología marxista, respecto a la relación del hombre con sus herramientas. Primero, la elección de guijarros con características útiles que luego el hombre abandona; segundo, la conservación de los guijarros; tercero, la fabricación de los guijarros en los que primero se imitan las formas naturales encontradas, y luego se producen herramientas con formas

diferentes a las naturales. Lukács quiere puntualizar la presencia de mediaciones ya desde esta primera etapa. El hecho que el hombre elige un guijarro entre otros implica el reconocimiento de su necesidad y de un modo de satisfacerla, aunque aquí domina la casualidad. Es necesario destacar la existencia de mediaciones ya en este nivel elemental porque el proceso en que van aumentando las mediaciones constituye, a la vez, el paso en que se domina la casualidad y se impone la causalidad dentro de la actividad del trabajo. Esto presume el doble reconocimiento de unas legalidades materialmente objetivas y de las necesidades que han de cumplirse, a pesar de que todo ello ocurre en la vida social fundamentalmente como una práctica.

En consecuencia, Lukács quiere subrayar dos aspectos importantes de objetivación en la actividad del trabajo. Primero, el trabajo es una actividad teleológicamente dirigida. Marx llama la atención sobre este punto en varios de sus escritos. En *El capital* leemos:

Una araña ejecuta operaciones que semejan a la manipulaciones del tejedor, y la construcción de los panales de las abejas podría avergonzar, por su perfección, a más de un maestro de obras. Pero, hay algo en que el peor maestro de obra aventaja, desde luego, a la mejor abeja, y es el hecho antes de que, de ejecutar la construcción, la proyecta en su cerebro. Al final del proceso de trabajo brota un resultado que antes de comenzar el proceso existía ya en la mente del obrero; es decir, un resultado que tenía ya existencia ideal. (110)

En otras palabras, la actividad del trabajo humano implica un doble proceso práctico y teórico. Ese carácter teleológico del trabajo supone, aún en etapas tempranas de historia social, algún grado de dominio objetivo. La actividad del trabajo está determinada por la objetividad del material y por el proceso mismo de trabajo para alcanzar la finalidad propuesta. Esa teleología del trabajo quedará como una ganancia para la génesis del arte. El proceso de objetivación en que el trabajo transforma el objeto natural en un objeto humano, es fundamental para el arte, pues Lukács postula que la producción de un objeto entraña la estructura misma del objeto estético, a saber, una relación peculiar sujeto-objeto. Esa relación peculiar sujeto-objeto, que se fundamenta en el hecho que el objeto de arte es siempre un objeto producido, constituye la estructura objetiva del arte. Esta relación sujeto-objeto es una de las características esenciales de lo estético. Para Lukács, esa relación estética necesaria subraya la génesis del arte dentro de la evolución histórico-social del hombre.

El segundo aspecto importante que Lukács subraya se refiere al proceso en que los resultados del trabajo se convierten en objetivaciones genéricas en-sí. Lukács y Heller coinciden en especificar que las objetivaciones

genéricas en-sí son los utensilios, los usos o normas y el lenguaje. Las objetivaciones genéricas en-sí tienen una naturaleza dialéctica. Por una lado, son el resultado de una práctica social y por otro lado, regulan y unifican la actividad social de la cual son producto. Los utensilios son el producto final de un trabajo social concreto; y la vida cotidiana se orienta por la manipulación de esos mismos útiles. Los usos o normas son formas de comportamiento que derivan del mismo proceso de trabajo y del tráfico social en múltiples aspectos; y los mismos usos o normas regulan esa multiplicidad del movimiento social. El lenguaje constituye la objetivación en el pensamiento de la vida social; y, a la vez, el lenguaje es orden y normatividad del pensar. Asimismo, el significado de las objetivaciones genéricas en-sí provienen y se identifican con la función social que cumple. El trabajo se convierte en objetivaciones genéricas en-sí en la medida que la experiencia de trabajo se acumula, se repite, se hace costumbre. A la misma vez, los objetos producto del trabajo pueblan la vida social del hombre determinando así su desarrollo genérico. Estas objetivaciones genéricas en-sí integran todo el ámbito de la vida cotidiana; conforman el mundo en-sí del hombre.

En resumen, el trabajo es la base de la vida cotidiana. El trabajo es la actividad que el hombre despliega sobre la naturaleza para producir y mantener la vida social cuya estructura básica es la vida cotidiana. La vida cotidiana está constituida por objetivaciones en las que el hombre se reconoce como género. En el suelo de la vida social genérica, acontece la génesis del arte. Como objetivación genérica, el arte contiene la historia social; el arte contiene el mundo que el hombre se ha dado a sí mismo. Así, pues, para Lukács el objeto artístico es En-sí mundo del hombre, reflejo de su historia social genérica.

Lukács postula que el objeto de arte refleja la realidad histórico-social en dos niveles. Primero, el objeto de arte refleja las relaciones sociales que se desprenden de su modo de producción. Este planteamiento no nos interesa por el momento. El segundo nivel refiere directamente al tema que estamos desarrollando. Lukács afirma, lo hemos señalado ya, que en el objeto de arte está contenido el intercambio social del hombre con la naturaleza. En la medida que para Lukács la sociedad es el fundamento material de la existencia humana, cada objeto de arte contiene esa actividad humano-social en el nivel de desarrollo en que se encuentra dentro de la

historia genérica. A ese contenido de la historia genérica del hombre, resultado de múltiples mediaciones de actividad social, es que Lukács llama el En-sí como mundo del hombre en el objeto estético. Las categorías que definen el En-sí del objeto estético son tres. Primero, el mundo del hombre se plasma en el objeto en forma típica. Segundo, el hombre reconoce en el objeto su mundo propio por medio de un acto de evocación. Tercero, el mundo del hombre cobra en el objeto estético una apariencia de inmediatez. Trataremos ahora en forma general estos aspectos del En-sí estético, porque se hacen mucho más explícitos en las relaciones entre el En-sí y el Para-nosotros del objeto de arte.

Lukács afirma que:

...detrás de cualquier actividad artística se encuentra la cuestión: ¿hasta que punto es realmente este mundo un mundo del hombre, un mundo que él puede afirmar como un mundo propio, adecuado a su humanidad? (111)

Lukács utiliza el funcionamiento de la autoconciencia en la vida cotidiana como modelo estructural para explicar analógicamente el proceso en que la conciencia humana reconoce el mundo como uno propio; reconocimiento que se eleva a la conformación del objeto de arte. Dos notas especifican el uso lukacsiano del concepto autoconciencia en la esfera de la vida cotidiana. La actividad del trabajo, la actividad

productora afirma, por un lado, "el asentamiento del hombre en su ambiente concreto" y, por otro lado, desarrolla la conciencia de sí mismo, orientación a la subjetividad que deviene por vía de la fuerza intelectual con la que abarca los contenidos concretos de su entorno. Ambos momentos integran la autoconciencia. Dice Lukács:

Su objeto, como hemos dicho ya, es el entorno concreto del hombre, la sociedad (el hombre en la sociedad), el intercambio de la sociedad con la naturaleza, mediado, naturalmente, por las relaciones de producción; y todo esto vivido desde el punto de vista del hombre entero. (112)

En la vida cotidiana un individuo siente una necesidad que satisface de forma casual; casualidad que nace de su propia particularidad y en un contexto histórico-social determinado. La respuesta que el individuo da a su necesidad produce una utilidad fáctico-material. De esta manera, la objetivación de esa necesidad-respuesta se convierte en una generalidad.

Dice Lukács:

En la vida cotidiana los deseos y las satisfacciones se centran según eso en el individuo; por una parte, nacen de su existencia individual, real y particular y, por otra parte, se orientan a una satisfacción real, práctica, de deseos personales concretos. No hay duda de que la conformación artística nace originalmente de ese suelo. (113)

En este momento sólo queremos destacar la analogía estructural en la función de la autoconciencia. Esto es,

una objetivación se separa de la individualidad que la produce y se generaliza, a la vez que mantiene su carácter constitutivo de vivencia individual e inmediata. Según Lukács, la objetivación artísticamente conformada* subraya lo générico en un movimiento dialéctico de liberación y conservación. La generalización se libera de la necesidad que llenó en un individuo particular, pero conserva el ser una vivencia particular e inmediata. Tenemos aquí una primera formulación del proceso en que se plasma el metabolismo sociedad-naturaleza, pero aún muy general. Dice Lukács:

En efecto: al convertirse el mundo del hombre en objeto último y decisivo de la refiguración estética, queda dada en el objeto alcanzable del arte --el objeto que tiene que aferrar-- un intrincación y una copresencia indisoluble de la subjetividad y la objetividad. Ese mundo es para la conciencia de la personalidad individual un mundo en sí, una realidad independiente de ella. Pero, al mismo tiempo e inseparablemente de esa objetividad, es también producto de la actividad común de todos los hombres, de la humanidad. (114)

El desarrollo del hombre en la totalidad de su historia social no puede aparecer en el objeto de arte. Lukács recoge la referencia a esa totalidad histórico-social con la categoría de totalidad extensiva. Así que reformulamos el juicio anterior diciendo que el

*Lukács vincula la génesis del arte a la aparición de una objetivación particular que se destaca --adornarse el cuerpo, ornamento de las armas y las danzas-- dentro del contexto de la magia o de la religión.

metabolismo sociedad-naturaleza no puede aparecer en su totalidad extensiva en el objeto de arte porque éste es siempre un objeto sensible y va dirigido a la percepción sensible. Para que el metabolismo sociedad-naturaleza aparezca en el objeto de arte tiene que efectuarse una generalización. La "intrincación y copresencia indisoluble de la subjetividad y la objetividad" significa para Lukács que en el arte la relación sujeto-objeto es apodícta. Desde el punto del En-sí, ese objeto es la historia social del hombre; el destino del género humano. Por el lado del sujeto, se trata de una autoconciencia que se explicita en esa historia y que como sujeto creador toma partido a favor de descubrir y poner de manifiesto, generalizando, aquellos momentos de mayor significación para el hombre en la historia de su evolución. A la misma vez, ese destino humano no puede aparecer en el objeto de arte en forma abstracta. Por lo tanto, el sujeto creador tiene que individualizar ese destino humano, haciéndolo típicamente vivenciable en su inmediatez sensible. Lukács entiende, pues, aquella generalización como acentuación o intensificación de lo típicamente genérico en cada momento de la historia humana, tipicidad genérica que debe ser articulada en el marco de la sensibilidad humana.

Lukács formula dos aspectos complementarios.

Primero, lo típicamente genérico se consigue mediante la función dialéctica de la particularidad. Segundo, el cumplimiento de la referencialidad al marco de la sensibilidad humana se cumple por medio de la evocación. En consecuencia, la particularización típica y la evocación son las formas de hacer aparecer el metabolismo sociedad-naturaleza como inmediato mundo del hombre en el objeto de arte. Por lo tanto, el objeto de arte no refleja el metabolismo sociedad-naturaleza en forma directa, --aunque este metabolismo sea su base--, sino que en el objeto de arte tiene que ser captado y conformado para que cobre una apariencia de inmediatez, una realidad intensiva. La contradicción aquí planteada, a saber, que la aparente inmediatez no anula el carácter objetivamente mediado de la relación del arte con la historia social, es según Lukács, uno de los fundamentos artísticos fecundos del reflejo estético. La inmediatez es un elemento formal del objeto de arte, a diferencia de la inmediatez de teoría y práctica característica de la vida cotidiana. Lukács la afirma como inmediatez "estética y sui generis".

Dice Lukács:

Pues la evocación artística se propone ante todo que el receptor viva como cosa propia la refiguración del mundo objetivo de los hombres. El individuo debe encontrarse a sí mismo --su propio pasado o su presente --en ese mundo, y tomar así consciencia de sí mismo como parte de la humanidad y

de su evolución. La obra de arte es capaz de despertar y desarrollar la autoconsciencia del individuo en el más alto sentido de la palabra. (115)

Es necesario, pues, que el en-sí se refigure fielmente en su objetividad. La vivencia evocadora se posibilita mediante una refiguración concreta y fiel de la realidad histórico-social en la que el hombre particular concreto pueda reconocerse.

El análisis del en-sí que hemos concluido comprende el núcleo de una primera formulación del gnoseologismo estético lukacsiano. El objeto de arte contiene en-sí el mundo producido por el hombre. Ese mundo producido por el hombre es también proceso de autoproducción genérica. Ese mundo dialécticamente particularizado en sus instancias típicas y configurado artísticamente para darle una apariencia de inmediatez evoca en el hombre particular la historia de su desarrollo, la autoconsciencia de su género. Así pues, en en-sí cumple una función gnoseológica, a saber, objetivamente recoge una historia real; subjetivamente desarrolla la conciencia de esa historia. Por lo tanto, el objeto de arte debe ser fiel a esa historia objetiva. El reflejo fiel de la realidad objetiva, de la historia social del género humano y de su conciencia compromete a Lukács con una estética particular del realismo. Es un realismo gnoseológico.

El realismo gnoseológico se evidencia con una claridad meridiana en el tratamiento lukacsiano del objeto estético como ente-para-nosotros. Reitaramos lo señalado con anterioridad, a saber, para-nosotros no es una categoría de la realidad; para-nosotros es una categoría del conocimiento. Dice Heller:

...el para nosotros contiene los momentos de la adecuación y de la verdad. Ser-para-nosotros son por tanto los contenidos de la genericidad (en-sí y para-sí) cuando transmiten y hacen posible conocimientos tales que los hombres pueden actuar adecuadamente en base a ellos. (116)

Efectivamente, en la concepción estética lukacsiana, se trata del proceso en que el en-sí deviene para-nosotros en tanto conocimiento de la historia evolutiva del hombre puesta en el objeto de arte. Por eso anticipábamos relaciones categoriales entre el en-sí y el para-nosotros del objeto estético. Para Lukács el en-sí y el para-nosotros adecúan una misma realidad, la historia social del hombre; y contienen una misma verdad, la autoconciencia del género. Lukács postula que la conciencia creadora somete la historia social del hombre a un proceso artístico --el en-sí-- que media un diálogo con la conciencia receptora --el para-nosotros--. Ese proceso comprende la plasmación típica de los momentos significativos de la historia humana, en un objeto sensible, que cobre tal apariencia de inmediatez, que pueda provocar individualmente en cada conciencia

receptora la evocación de su propio destino humano.

Lukács acentúa, en este contexto teórico, la función específicamente estética de la autoconciencia. Ya hemos señalado repetidas veces que la autoconciencia genérica es un resultado histórico. Por lo tanto, las relaciones de la historia social y la autoconciencia no son privativas de la esfera estética. Sin embargo, el objeto de arte es impensable sin una "inserción de la subjetividad", que constituye, a juicio de Lukács, componente esencial de la objetividad estética.

Desde el punto de vista del sujeto creador, aparece una primera relación entre el en-sí y para-nosotros. El en-sí como historia social refiere a una realidad objetiva y como mundo del hombre refiere a la subjetividad. No se trata de una subjetividad singularizada. Esa subjetividad ya ha sido sometida al proceso dialéctico de mediación entre lo singular y lo universal, función que cumple la categoría de la particularidad.* Dice Lukács:

...esa situación categorial contiene la relación del objeto estético --de su en-sí y su para-nosotros-- con los hombres con la evolución de la humanidad, y la que contiene ya elevada la objetividad. (117)

El sujeto que aparece en el objeto de arte como

*Dedicaremos una parte de este trabajo al análisis de la categoría de la particularidad, por el lugar privilegiado que tiene la misma en la estética lukácsiana.

productor de mundo es un sujeto objetivado en relaciones y nexos típicos. Lukács postula que es el sujeto creador quien realiza el trabajo de objetivar en sus formas típicas al sujeto activo de la historia social utilizando dialécticamente la categoría de la particularidad. Dice Lukács:

Todos los sentimientos, todas las ideas, todos los ánimos y todos los actos, sean buenos o malos, tienen su verdad desde el punto de vista de esa autoconciencia cuando, lejos de sumergirse sin dejar rastro en el flujo de aquella evolución, se convierten en momentos de su modificación. (Estos) ...momentos como los descritos, momentos de modificación de la evolución de la humanidad, tienen cierta tendencia a dejarse generalizar, pero sin abandonar por ello el terreno del concreto ser- así; y, por otra parte, tales momentos son también individuales, singulares, pero sin detenerse en una mera singularidad privada. Las dos exigencias apuntan al centro, a la particularidad... y también indicamos entonces que su realización en esta esfera asume necesariamente la forma de lo típico. (118)

Hay tres aspectos mediadores de la conciencia creadora en el proceso de tipificar la historia social del destino humano y la historia de la autoconciencia générica. Lukács sostiene, en primer lugar, que la tipificación que el sujeto creador realiza en el objeto de arte constituye un acto de liberación de sentimientos, acciones, ideas, etc., cuya existencia objetiva reconoce la conciencia creadora. El sujeto, en función creadora, objetiva típicamente aquello que reconoce le pertenece a sí mismo como género. Esta concepción gnoseológica del proceso de creación se

acentúa cuando Lukács afirma, en segundo lugar, que el resto de subjetividad (particular) que aún pueda acompañar el desarrollo de esa tipificación de ideas, acciones sentimientos, etc., es objetivamente una fuerza social que puede acelerar o descelerar el proceso creativo. Se trata de la posición que asuma el sujeto creador frente a la historia social de la evolución humana para conformar los momentos decisivos en el objeto de arte. En otras palabras, el sujeto creador "toma partido"* cuando elige su centro de mediación como contenido a configurar. El sujeto creador "toma partido" a favor (o en contra) de "el descubrimiento y manifestación, el ascenso a vivencia de un momento de la evolución humana que formal y materialmente merece ser así fijado". (119)

En tercer lugar, Lukács piensa esa "inserción de la subjetividad" creadora en el objeto de arte en términos de plasmar un contenido que sea significativo para los participantes que lo expresan en forma típica. Es decir, no se trata sólo de que hay sentimiento, ideas,

*Para Lukács ese momento de la evolución humana constituye una verdad histórica. Por eso esta "toma de partido" o "participación" se carga con un acento axiológico y se convierte en normatividad estética. El sujeto creador "debe" asumir la verdad histórica como su verdad artística. Esta verdad artística, dialécticamente idéntica con la verdad histórica, es núcleo de la estética lukacsiana del realismo.

acciones, etc., típicas. Se trata también, de que el sujeto creador refleja la tipicidad de ese conjunto mediante la conformación de caracteres, situaciones e intenciones cuyos participantes --individuos humanos-- expresan intelectual y emocionalmente la tipicidad de aquellos sentimientos, ideas, acciones, etc. En este sentido, habría que decir que es el objeto mismo el que refleja la tipicidad haciendo desaparecer al sujeto creador. Lo que ocurre realmente es que Lukács postula, a diferencia de Hegel, que es en el objeto de arte donde único se realiza la identidad absoluta sujeto-objeto.

Es evidente que Lukács pone un gran acento en la objetividad de ese sujeto cuya historia tipifica la conciencia creadora en el objeto de arte. Esa objetividad es necesaria para que el objeto de arte cumpla la función evocadora, que es el medio de devenir para-nosotros. Se trata ahora de que la subjetividad presente en el objeto de arte evoca en la conciencia receptora su propia esencia en forma típica dentro de un mundo que tiene apariencia de inmediatez.* De esta manera, cobra la particularidad y la tipicidad su específica función estética en el devenir para-nosotros del arte.

*No hemos trabajado en este lugar el aspecto de "aparición de inmediatez" porque nos parece más pertinente hacerlo en relación a la categoría para-sí del objeto de arte.

...la particularidad como categoría estética es una expresión formal de la vinculación aquí buscada de las acciones, los sentimientos, etc., humanos individuales con su significación en el proceso evolutivo de la humanidad. La tipicidad ..."cobra su verdadero sentido cuando se refiere a ese complejo objetivo: son típicos los caracteres, las situaciones, las intenciones, etc., que aluden claramente al indicado aspecto de la evolución de la humanidad, que lo hace destacar con plasticidad significativa y sensible. (120)

Nos encontramos aquí con una de las formulaciones más claras del gnoseologismo estético lukacsiano. Para Lukács la finalidad evocadora del arte es un postulado. Pero no se trata de cualquier evocación. Lukács condiciona esa evocación otorgándole una naturaleza gnoseológica. El cumplimiento de la finalidad evocadora está comprometida con el conocimiento en muchos sentidos. La conciencia creadora debe conocer la realidad social en su objetividad histórica; debe conocer cuáles son las tendencias y fuerzas sociales que determinan los fenómenos históricos. La conciencia creadora debe "tomar partido" a favor de la "verdad" histórica, para reconocer en la apariencia fenoménica cuáles son las determinantes esenciales. La conciencia creadora debe convertir esa "verdad" histórica en "verdad" artística, particularizando dialécticamente, en forma típica, lo que es esencial al desarrollo de la humanidad. Configurar en formas típicas significa que el artista debe elegir cuáles momentos, eventos,

fuerzas, etc., del proceso histórico son los que marcan las transformaciones importantes del género humano. El artista debe configurar esos momentos medulares en figuras intelectual y emocionalmente típicas, conformando un mundo humano. El artista debe darle a ese mundo una apariencia de inmediatez que le evoque a la conciencia receptora su propia historia, su propio mundo. De esta manera, el objeto de arte deviene para-nosotros como reflejo mimético de la historia evolutiva de la humanidad. Verdad histórica, "verdad" artística, reflejo mimético de contenidos típicos, constituyen puntos nucleares de la evocación estética por la que el objeto de arte deviene para-nosotros.*

El análisis del para-nosotros estético se mueve ahora a la consideración del objeto de arte como individualidad conclusiva. La tesis de Lukács se expresa --como es su estilo-- en forma compleja y preñada de determinaciones que debemos concretar.

*Uno de los graves problemas de la estética lukacsiana se plantea en términos de la pertinencia del realismo gnoseológico para todas las esferas del arte. El realismo gnoseológico es comprensible en la esfera de la literatura pero difícilmente aplicable en la esfera de la música. El mismo Lukács tuvo que recurrir a una variación en el uso de la categoría de la mimesis para la actividad estética en la música. Lukács afirma que en la esfera de la música la actividad estética constituye mimesis de mimesis. El problema se complica cuando Lukács convierte este conjunto teórico en un canon normativo del único realismo auténtico.

Esto es precisamente lo que ocurre en la obra de arte como individualidades: lo que basta para acotar la situación única, aparentemente paradójica si se formula conceptualmente, del Para-nosotros en el terreno estético: se trata de un reflejo de la realidad formado como figura fija, que pretende validez general y --en principio-- por encima del decurso temporal, pero que al mismo tiempo --y también de acuerdo con su principio-- tiene un carácter individual conclusivo. (121)

Es bastante claro, que en la conceptualización de la individualidad del objeto de arte en función gnoseológica como ente-para-nosotros, está comprometida toda la teoría del realismo gnoseológico lukacsiano. Sin embargo, uno debe preguntarse, con independencia de la función gnoseológica del para-nosotros, por qué el objeto de arte es individual. Lukács postula que el fundamento de esa individualidad estética radica en la misma humanidad. La forma de existencia de la humanidad son los individuos. Más aún, son individuales las manifestaciones objetivas de la conciencia que integran la autoconciencia genérica. En la medida que el arte es una forma de objetivación de esa autoconciencia genérica, sólo puede aparecer en forma individual y sólo puede evocarle al hombre su historia mediante una recepción individual de la conciencia.

En la elaboración del para-nosotros estético hemos analizado lo que Lukács llama la "inserción de la subjetividad", sin cuya actividad no existe la obra de arte. Esa subjetividad creadora constituye un

componente orgánico de la esencia estética. Y hemos analizado cómo Lukács entiende la función de esa conciencia creadora en términos de una actividad dialéctica que unifica en el objeto de arte la historia objetiva de la socialidad humana y la historia subjetiva de la autoconciencia genérica. Esa actividad comprende la función de la particularidad que le permite al sujeto creador configurar unitariamente en el objeto de arte la tipicidad dialéctica de ambas historias. Lukács plantea ahora que todas estas determinaciones se integran en un objeto individual --y sensible-- cuya unidad compositiva es conclusiva.

La individualidad de la obra de arte se corresponde con la individualidad de la recepción humana. Lukács entiende que el objeto de arte puede cumplir la función evocadora, puede devenir para-nosotros, porque cada objeto de arte individual, particulariza en el "aquí y el ahora" un acontecimiento singular, en una etapa concreta de la evolución de la humanidad que la conciencia receptora individual puede percibir como propio. En términos de Lukács, está recepción individual del objeto de arte individual se funda en la teoría del reflejo mimético. En otras palabras, lo que garantiza que la conciencia individual perciba, en el objeto de arte individual, una parte de su propia

historia es que el contenido del objeto estético --"aquí y ahora" de un acontecimiento singular, de una fase de la evolución humana-- constituye una "verdad" artística, reflejo de una "verdad" histórica. Lukács no concibe de otra manera la actividad estética, sino como reflejo mimético de la realidad histórico-social, fundamento gnoseológico de su estética del realismo. En esa consonancia de la objetividad estética con la objetividad histórica, radica el carácter conclusivo de toda individualidad artística. La evocación tiene que darse en la misma experiencia estética y no puede depender de un cotejo que salga fuera del ámbito del objeto estético. Por lo tanto,

...la obra individual ha de expresar de un modo evocadoramente eficaz la esencia vivenciable de una etapa importante de la evolución de la humanidad--con una eficacia que lo sea también para generaciones posteriores-- o bien no existiría ni poco ni mucho para la esfera estética. (122)

Lukács explora ahora otra peculiaridad de la obra de arte individual en su devenir para-nosotros. La obra de arte individual, no sólo es conclusiva y definitiva, sino que también es sustantiva. Lukács reitera lo ya expuesto en la medida que postula la sustantividad de la obra de arte individual como reflejo de la sustancia histórico-social. Cada obra de arte configura un "aquí y ahora y así" concreto de una etapa concreta y significativa de la historia del destino humano que se

incorpora a la memoria genérica desde una individualidad que se cierra sobre sí misma en una inmediatez monádica. Sin embargo, esta reiteración cumple la función de abrir un nuevo espacio teórico. La obra de arte individual es una "realidad" sustantiva a la que se enfrenta la conciencia receptora. Cada obra de arte individual cumple la función evocadora para-nosotros desde su propia realidad para-sí.

Así, pues, la obra es natural y primeramente el para-nosotros del reflejo estético, pero un para-nosotros que reúne en sí inmediatamente rasgos esenciales importantes del en-sí. Si se quiere llevar categorialmente a concepto esa peculiar naturaleza del la obra de arte..., se impone por sí misma la categoría del para-sí.(123)

En el análisis de la obra de arte como ente-para-sí, Lukács reafirma que Hegel no aplicó la riqueza de sus hallazgos filosóficos a la esfera de la estética por el lugar que ocupa el arte en la sistemática hegeliana como momento de la autoconciencia del espíritu absoluto. Lukács no desarrolla en toda la complejidad que tiene este núcleo teórico en la obra de Hegel, pero sí esquematiza algunos aspectos categoriales que necesita para ordenar su propia conceptualización del para-sí estético.

De la lógica hegeliana, Lukács recoge dos puntos importantes. En primer lugar, desde el punto de vista de la cualidad, ser-para-sí constituye la repulsión del

ser de cualquier otro ser. Esa repulsión que es negación de lo otro, también es, dialécticamente, afirmación. ser-para sí es negación de la negación, es decir, negación absoluta que afirma la cualidad misma de cada ser. En segundo lugar, una de las aportaciones más fecundas de la dialéctica hegeliana refiere a relaciones lógicas entre la cantidad y la cualidad. Hegel afirma, que cambios cuantitativos mutan en cambios cualitativos, constituyéndose así, un nuevo nivel de realidad, --que comprende, a la vez un estado superior de la conciencia--. El movimiento dialéctico cantidad-cualidad, resulta en la afirmación de la unidad del ser.

El análisis de la categoría hegeliana ser-para-sí le interesa doblemente a Lukács. por un lado, Lukács afirma que el objeto de arte es ente-para-sí como repulsión de todo otro ser, es decir, como afirmación cualitativa de su ser propiamente estético. Por otro lado, el andamiaje lógico de las realaciones dialécticas del ser-para-sí, le interesa como "determinaciones intelectuales de la objetividad concreta sustantiva." Lukács afirma que cuando Hegel examina la vida con el aparato de estas relaciones dialécticas, el filósofo determina intelectualmente la objetividad concreta de la vida "como una estructura específica, una confirmación específica de la misma materia mediante determinadas

categorías que suministran, ciertamente, a la vida un poder sobre una materia idéntica en sí a ella misma." (124) Esta estructura específica de la vida es una que se ordena en relaciones de acción dinámica. Lukács afirma que este modelo analítico y categorial tiene consecuencia "gigantesca" cuando se aplica al examen del trabajo.

Lukács recoge dos citas de Hegel, una de la Fenomenología y la otra de la Lógica. "La separación, punto de partida del espíritu trabajador, entre el ser-en-sí, hecho material trabajado, y el ser-para-sí, que es el lado de la autoconciencia trabajadora, se le ha hecho objetiva en su obra" (125) "La idea, en la medida en que es el concepto sólo para sí de la determinada en y para sí, es la idea práctica, la acción." (126) La importancia de estas dos citas, lo que Lukács quiere subrayar --como consecuencias "gigantescas" del uso hegeliano de la categoría ser-para-sí en el examen del trabajo-- es que ser-para-sí, categoría de la objetividad en general y de la vida, se convierte en una categoría de la conciencia y la autoconciencia. Dice Lukács:

Limitándonos a dar aquí el resultado final... podemos decir que con eso el ser-para-sí, en su nivel más alto y más desarrollado, se convierte en categoría específica de la existencia humana, y precisamente donde se impone con pleno despliegue las determinaciones esenciales de esa

existencia, las que diferencia al hombre de todos los demás seres vivos y le convierte en hombre propiamente dicho. (127)

Sabemos ya que el arte es para Lukács, no un momento del autoconocimiento absoluto del espíritu, sino una de las vías más importantes por las se desarrolla la específica calidad de la vida humana. y sabemos también, que para Lukács ese desarrollo de la existencia humana en su forma esencial, constituye una historia social. De esta manera, se anudan los vínculos necesarios para que la categoría ser-para-sí entre con derecho propio en el análisis del arte. En palabras de Lukács:

...todas las determinaciones que hemos reconocido en la esencia del ser-para-sí como particularmente características, --desde la repulsión de todo ser-otro hasta la autoconciencia del hombre-- son también momentos decisivos de la obra de arte. (128)

Reiteramos una afirmación anterior, a saber, la obra de arte es un nuevo en-sí al que se enfrenta la conciencia receptora como una "realidad". Lukács llama la atención al hecho de encomillar la palabra realidad. Este detalle apunta a la recepción del objeto de arte no como un objeto natural, ni como una formación social, un producto humano. A pesar de la gran diversidad cualitativa de la experiencia estética humana, en ella se corrobora este principio unitario; la conciencia receptora se enfrenta a una "realidad" que formalmente

repulsa cualquier otra. Esa repulsión de cualquier otro ser es la esencia formal de la receptividad estética que afirma al objeto de arte en su ser-para-sí.

Este aspecto formal de la receptividad estética corresponde a la estructura formal del objeto estético que unifica en una individualidad conclusiva y sustantiva el contenido evocativo que eleva la autoconciencia genérica. Dicho de otro modo, el arte desarrolla, evocativamente, la autoconciencia genérica porque contiene la configuración de un momento significativo del destino humano, en un objeto individual --y sensible-- cuya "realidad" tiene formalmente una apariencia de inmediatez. La apariencia de inmediatez de la "realidad" del objeto estético constituye un principio formal de su ser-para-sí. Lukács afirma que esta apariencia de inmediatez estética es "sui generis"; y de esta manera, se acentúa la diferencia respecto a la inmediatez de teoría y práctica característica de la vida cotidiana.

Lukács postula que la inmediatez de teoría y práctica es la característica principal del ser y el pensar en la vida cotidiana. Es decir, no hay una mediación conscientemente reflexiva entre la vida y el pensamiento, entre el trabajo y el pensamiento sobre el trabajo. Una vez se desarrollan en la vida cotidiana

las objetivaciones genéricas en-sí, se fijan en las costumbres y en el lenguaje; se "olvida" el proceso laborioso de conquista. Las objetivaciones genéricas en-sí se convierten en posesión, en un dominio que no tiene presente la complejidad de mediaciones que las hizo posibles. Inmediatez de teoría y práctica, peculiar de la vida y el pensamiento cotidiano apunta hacia esa obviedad, esa espontaneidad en que se usa y se piensa el mundo conquistado.

El carácter inmediato responde al economismo que necesariamente funciona en la vida cotidiana. La práctica en la vida cotidiana se realiza mediante formas de comportamiento que están determinados por el pragmatismo, la probabilidad y la imitación y que, en general, economizan esfuerzos físicos, mentales y emocionales. El comportamiento pragmático es económico en la medida que el hombre aprende el significado de las objetivaciones genéricas en-sí por su funcionalidad, ahorrándose la tarea de investigar la génesis y el fundamento teórico de tal función. La función del comportamiento probable se basa en el éxito de acciones anteriores que se cristalizan en hábitos y costumbres. El comportamiento imitativo es la forma más generalizada del aprendizaje de acciones tanto para el manejo, como para la producción de objetos que componen el mundo de la vida cotidiana.

La imitación también funciona en el aprendizaje de tipos de conducta. En este caso, el comportamiento imitativo está cargado de significación socialmente valorativa y de algún peso ideológico. El comportamiento imitativo tiene para Lukács una importancia principal porque tiene una funcionalidad estética. La imitación cotidiana de conjuntos de conducta abre una vía hacia la mimesis estética mediante la función evocadora que Lukács le reconoce y que valora. Lukács postula que algunos tipos de conducta, --especialmente en los ritos mágicos-- provocan el recuerdo de actos, ideas, sentimientos y fines de la experiencia histórico-social del hombre. Esta evocación queda como ganancia para la génesis del reflejo estético.

Nos hemos referido a los esquemas generales del comportamiento cotidiano --pragmatismo, probabilidad, imitación-- desde el punto de vista de la práctica. Sin embargo, por el mismo carácter de inmediatez del ser y el pensar, las formas de comportamiento se realizan dentro de esquemas específicos del pensar cotidiano que corresponden con la práctica. Lukács subraya el predominio de la analogía en el pensamiento cotidiano y la función de la fe.

En los períodos primitivos, y a causa del

desconocimiento de las legalidades objetivas de la naturaleza y de la sociedad, el hombre utiliza la analogía tomando su propia subjetividad como punto de referencia para generalizar aquellas relaciones que percibe de forma inmediata. No obstante, el uso de la analogía no es privativa de las sociedades primitivas. En las sociedades desarrolladas, especialmente en el capitalismo, la misma disponibilidad de los objetos --que acentúa la relación de inmediatez entre teoría y práctica-- hace más eficaz el uso de la analogía. En el pensamiento cotidiano el hombre vincula analógicamente aquellos objetos que le presentan características similares; sin investigarlos en sus diferencias, generaliza estas semejanzas y obtiene consecuencias prácticas.

En resumen, Lukács postula que la analogía en una categoría del pensamiento cotidiano que expresa

...con suficiente adecuación la relación de la cotidianidad con la realidad, el tipo de reflejo y su inmediata conversión en la práctica; esa expresión es espontánea, pero frecuentemente rebasa incluso las necesidades inmediatas. (129)

La inmediatez del ser y el pensar se fortalece en la vida cotidiana por la funcionalidad de la fe. Habíamos señalado anteriormente que los productos de la ciencia y el arte se incorporan a la vida cotidiana ampliándola. En el consumo de los productos de la ciencia y el arte en la vida cotidiana no media un

conocimiento teórico --legalidades, conexiones, ideas--, en una palabra, no media toda la causalidad cognoscitiva y técnica que opera para la producción de objetos. Los objetos en la vida cotidiana simplemente se usan. Así, pues, el pragmatismo que domina en la vida cotidiana se apoya en la fe de un conocimiento que no se tiene y cuya aceptación se fundamenta en el criterio de autoridad --otros tienen ese conocimiento--. Esa fe funcional de la vida cotidiana se fortalece por el éxito práctico de ese mundo de objetos. Lukács llama la atención hacia el hecho que la fe en el pensamiento cotidiano es:

...una modificación del opinar, en la medida en que los más diversos motivos sociales, así como los modos subjetivos del comportamiento por ellos determinado, en conexión con la unión inmediata de teoría y práctica, impiden seguir adelante en el sentido del conocimiento verificable. (130)*

Contrario a la inmediatez de teoría y práctica, características de la vida cotidiana, la apariencia de inmediatez en el objeto de arte es resultado de la actividad consciente que realiza el sujeto creador. Esa actividad consciente se efectúa sometiendo el contenido de la obra a un complejo proceso dialéctico por el cual

*Lukács señala la diferencia radical entre la fe en el pensamiento cotidiano y la fe en el pensamiento religioso. La fe en lo cotidiano es una forma de la opinión pre-científica. En el pensamiento religioso la fe se aleja de la posibilidad y el deseo de verificar la naturaleza objetiva de aquella trascendencia convertida en absoluto divino. La fe entonces domina todas las formas de comportamiento, actos, ideas y sentimientos que aseguran la salvación.

se conquista la forma de inmediatez aparente. Por eso Lukács la nomina inmediatez "estética y sui generis" que

...da nacimiento a un mundo en el cual cada apariencia hace visible y vivenciable, de modo inmediato y suscitando evocaciones en esa su inmediatez, la esencia que le subyace y la forma. (131)

El objeto de arte en su ser-para-sí constituye un mundo cuya inmediatez, artificiosamente producida, contiene la estructura misma de la realidad --histórico-social del hombre--, mundo en-sí. La aparente inmediatez refleja la esencia real; la esencia y la apariencia coinciden en esa nueva inmediatez estética que acerca hasta su identidad dialéctica el en-sí y el para-sí del objeto de arte.

El peso de la filosofía hegeliana se hace aquí evidente. Para Hegel, "la realidad es la unidad de la esencia y el fenómeno". Por un lado, la esencia constituye una totalidad compleja; contiene la necesidad del mundo al que hace nacer. La esencia es lo que aparece necesariamente. Por otro lado, la esencia entraña "la verdad del fenómeno", es decir, la esencia es el fundamento del fenómeno. La complejidad de la esencia como totalidad radica en que constituye, a la vez, condición de existencia y contenido lógico de la realidad por los dos planos en que se mueve el pensamiento de Hegel, el histórico y el filosófico.

Como realidad el fenómeno se fundamenta en su adecuación a la esencia. El fenómeno contiene todos los elementos de su necesidad; contiene las relaciones esenciales que le son propias. En tanto objetivación de relaciones esenciales, todo fenómeno no solamente es real, sino verdadero. Esta objetivación se cumple en un proceso de desarrollo temporal (historia). La historia es el cumplimiento de la esencia en el fenómeno. Lukács parte de esta teoría de la esencia y el fenómeno en sus relaciones dialécticas y la aplica a la esfera del arte.

Lukács reconoce la aportación de Hegel respecto a la dialéctica fenómeno-esencia, pero critica su aplicación en la teoría del arte en el contexto de la sistemática idealista hegeliana. En el sistema filosófico hegeliano el espíritu pasa por tres etapas --espíritu subjetivo, objetivo y absoluto--. A su vez, en el nivel de la idea absoluta, el espíritu se conoce a sí mismo en la tríada que forman el arte la religión y la filosofía. De hecho, el lugar privilegiado que ocupa el arte griego en la sistemática idealista de Hegel, se explica por las relaciones entre la idea y el arte.

Para Hegel, el origen del arte responde a la necesidad que tiene la idea de realizar sensiblemente su libertad. Ni en la vida animal, ni en la vida cotidiana existen formas tan perfectas que la idea pueda

manifestar en ellas su libertad, es decir, su autoconciencia. Esa función es la que cumple el arte.

Dice Hegel:

La necesidad de lo bello artístico deriva así de las insuficiencias de la realidad inmediata, y el cometido debe ser entonces instaurado, pues tiene el deber de manifestar también exteriormente en su libertad la apariencia de lo viviente y sobre todo la fuerza espiritual y modificar lo exterior de acuerdo con su concepto. (132)

En la actividad artística concurren varios niveles de libertad. Primero, el arte no está sometido a la necesidad que legisla en la vida cotidiana. Se libera el arte de los fines humanos (Kant) porque en la vida cotidiana el hombre produce objetos con fines prácticos, --de consumo-- mientras que el arte se produce para su contemplación. Segundo, el objeto de arte tiene una existencia necesariamente sensible. En la existencia sensible del arte se nuclean cualificaciones muy importantes tanto para la teoría del arte de Hegel, como más tarde para Lukács. La materialidad sensible que aparece en el arte ya no es la misma que en el tráfico de usos y fines de la vida cotidiana. Lo sensible conformado en el arte cobra una significación propia por la cual el objeto artístico se enfrenta al hombre como individualidad y existencia independiente. Por lo tanto, el arte --que ha nacido de la necesidad que tiene la idea de realizarse sensiblemente en una forma

adecuada a su perfección-- muestra su espiritualidad, su libertad y su autoconciencia como "manifestación sensible de la idea", es decir, como belleza.

Podemos comprender la afirmación hegeliana de que el arte es "manifestación sensible de la idea" en un doble sentido. Por un lado, significa que el arte es una apariencia de realidad, no es una existencia natural. Por otro lado, y este es el que más nos importa, la afirmación apunta al hecho de que la idea se transparenta en el arte. La idea aparece en cada esfera del arte a través de su medio homogéneo, --el color, la palabra, el sonido, la piedra, etc.--, transparentándose así como belleza para la intuición sensible. Esto no significa en Hegel una teoría exclusivamente de la forma. Hegel, como en toda su filosofía, atiende al contenido de cada etapa de la idea en su ascenso hacia el absoluto. En el caso de la estética, son igualmente importantes la aparición sensible de la idea, como la idea que aparece. La idea que aparece es el contenido específico --esencial-- de ese momento de su aparecer en cada objeto de arte. Ese contenido que la idea deja aparecer en el objeto de arte (en cada esfera y en cada etapa del arte) es real y racional, por tanto, verdadero. Así, el objeto de arte tiene en su superficie --superados-- las relaciones dialéctica entre

la esencia y la apariencia. Esa apariencia esencial es real y verdadera en el sentido hegeliano como movimiento histórico y lógico del espíritu en su proceso de autoconocimiento que en el arte se manifiesta en la forma de belleza. En la medida que la belleza es una presencia sensible de lo absoluto en el arte, el espíritu tiene que superar la intuición para llegar al concepto absoluto en la filosofía, pasando por la representación absoluta en la religión.

Lukács valora que Hegel elevara la intuición sensible al nivel del conocimiento --verdadero-- puesto que lo se que intuye sensiblemente en el objeto de arte es verdadero, es decir, es una forma particular de existir de la esencia. Sin embargo, Lukács considera que Hegel se equivoca cuando postula que esa forma de verdad intuida sensiblemente en el arte tenga que ser superada por niveles superiores de conocimiento, primero en la religión y luego en la filosofía. A juicio de Lukács, esta debilidad resulta de que en la aplicación de la dialéctica fenómeno-esencia Hegel no considera la función de la particularidad en la conformación del mundo en el objeto de arte. Lukács postula que la particularidad como categoría de mediación permite un reflejo verdadero del mundo; conocimiento artístico que tiene toda la validación de la dialéctica fenómeno-

esencia. Estamos conscientes que la teoría del reflejo que Lukács postula no descansa sólo en la aplicación de la categoría de la particularidad. La teoría del reflejo presume un conjunto teórico complejo que implica la toma de posición del materialismo histórico, especialmente con respecto al papel que juega el sujeto humano. Lukács recoge la aportación hegeliana respecto a que el contenido del objeto de arte es real y, por tanto, verdadero. Pero, como el devenir de la historia es el movimiento del espíritu --sujeto ideal en Hegel-- y para Lukács se trata de la historia del hombre --sujeto real--, el contenido esencial del objeto de arte es la historia humana. La esencia histórico-social del hombre constituye, para Lukács, un conocimiento que tiene validez autónoma en el reflejo estético. Lukács sostiene que el objeto estético refleja el proceso real y verdadero de la autoconciencia genérica de la humanidad. El reflejo estético es una forma específica del reflejo total de la realidad. El éxito del reflejo artístico se mide por el logro de su meta. Dice Lukács:

Esta meta consiste en todo gran arte, en proporcionar una imagen de la realidad, en la que la oposición de fenómeno y esencia, de caso particular y de ley, de inmediatez y concepto, etc., se resuelven de tal manera que en la impresión inmediata de la obra de arte ambos coincidan en una unidad espontánea, que ambos formen para el receptor una unidad inseparable. (133)

Para Lukács, el reflejo artístico de la realidad

implica una actividad en que la conciencia creadora separa el fenómeno de la esencia; esta separación es sólo un punto de partida. El artista no puede quedarse en la apariencia del fenómeno singular, sino que supera esta apariencia singular explicitando lo esencial del fenómeno. Esta superación de la apariencia singular del fenómeno es dialéctica en el sentido hegeliano, negación y conservación de lo singular para elevarlo a un nivel superior de realidad. En el objeto de arte el nivel superior de realidad está constituido por una apariencia en la que está inmersa la esencia. Es decir, el artista crea en el objeto una nueva unidad de fenómeno-esencia. En esa nueva unidad la esencia está oculta y a la vez presente. La esencia penetra la apariencia de tal manera que todas las formas de esa apariencia revelan la esencia unívoca e inmediatamente. Dice Lukács:

Lo específico del reflejo artístico de la realidad es la conformación de esta interrelación entre fenómeno y esencia, pero de tal modo que surja ante nosotros un mundo que no parezca constar sino de apariencias, tales que, sin perder su forma apariencial, su carácter de "fugaz superficie", y hasta precisamente mediante el sensible refuerzo de ese carácter en todos sus momentos de movimiento y reposo, hagan experienciable siempre la esencialidad inmanente al fenómeno. (134)

En síntesis, la inmediatez del mundo que aparece en el objeto de arte es el resultado de una composición que elabora la conciencia creadora; composición que está

regida por la legalidad formal de la unidad dialéctica fenómeno-esencia. No obstante, esta legalidad formal no es el único criterio compositivo. Lukács afirma también que ese mundo inmediatamente aparential es esencialmente el mundo afectivo e intelectual del hombre. La esencia que determina la apariencia inmediata del mundo en el objeto de arte es la naturaleza histórico-social del hombre. El mundo que aparece en el objeto de arte refiere inmediatamente al hombre, y en esa referencia inmediata de la esencia humana descansa la evocación que se despierta en la conciencia receptora. Dice Lukács:

Como ese mundo es por su sustancia un mundo particular, se encierra en esa particularidad como cosa absoluta, consumada en sí, del mismo modo que --también por medio de esa misma particularidad-- eterniza el momento de la evolución de la humanidad cuyo reflejo es ella misma. Pero como el "mundo" de la obra no tiene ese momento como objeto externo, ni alude a él como algo externo, sino que lo encarna en sí mismo, concentrado y más cargado de significación, más rico en determinaciones y más claramente articulado que cualquier objeto en sí, los caminos que parecen dirigirse al objeto modelo reconducen en realidad a la obra, del mismo modo que la primera inmediatez de la inmanencia parecía rebasarla. (135)

De esta manera se ilumina el uso estético que hace Lukács de la categoría ser-para-sí como repulsión de todo ser otro y afirmación cualitativa. El objeto estético, en tanto ser-para-sí, tiene una existencia perfecta. Lukács rechaza cualquier intento de explicación trascendente de tal perfección --del tipo de

prueba ontológica de la existencia-- . Se trata de la perfección específicamente estética de cada obra de arte en el contexto de su género y en la pluralidad de las esferas estéticas. Se unen aquí varias categorías en una vinculación que determina la categoría de la particularidad. Perfección estética significa para Lukács:

coincidencia de la esencia con la apariencia, de lo interno con lo externo, en un objeto concreto (particular), incorporado orgánico-artísticamente a una conexión concreta (particular) de acuerdo con las legalidades (particulares) de su medio homogéneo. (136)

Habíamos señalado ya la fecundidad que Lukács descubre en las relaciones históricas y lógicas establecidas por Hegel entre el ser-para-sí y la autoconciencia. En el sistema hegeliano esas relaciones culminan en la identidad sujeto-objeto. Lukács no sigue a Hegel en el idealismo sistemático que concibe la historia como movimiento espiritual de extrañación en el cual cada momento constituye una etapa superior de la conciencia hasta su propia identidad o autoconciencia absoluta. Lukács asume la postura filosófica --herencia de Marx-- que reconoce al hombre como sujeto activo de la historia. La toma de posición del materialismo arroja un primer resultado de principio, a saber, las etapas superiores de conciencia pertenecen al sujeto humano. No obstante, Lukács mantiene el modelo de la identidad sujeto-objeto para su aplicación a la esfera

de la estética. El objeto de arte media el proceso histórico de las etapas de la conciencia humana hasta la autoconciencia genérica. Para Lukács la identidad sujeto-objeto se realiza en el arte; su concepto es el ser-para-sí.

Los dos conjuntos categoriales que hemos manejado para analizar el objeto de arte --En-sí y Para-nosotros-- contienen relaciones diversas sujeto-objeto. Esas relaciones estéticas tienen su fundamento en otra relación real esto es, la evolución histórico-social es el objeto, el hombre es, el sujeto. Asimismo, la estructura del objeto de arte como totalidad, su naturaleza intrínseca, está constituida por la relación sujeto-objeto. El objeto de arte es siempre producido por el sujeto humano. Sin embargo, cuando Lukács categoriza al objeto de arte ser-para-sí como identidad sujeto-objeto, no se refiere al sujeto creador. Lukács nombra al sujeto creador "sujeto real", que se enfrenta al objeto real del mundo histórico-social para conformarlo artísticamente, --en-sí--; y que se enfrenta a su propia visión de ese objeto real en el proceso de darle una forma estética. Igualmente "sujeto real" es el receptor estético en la percepción sensible del objeto artísticamente configurado.

Para Lukács, el objeto de arte individualidad de autónoma sustantividad, totalidad intensiva de un mundo estéticamente configurado, ser-para-sí, tiene el poder

de evocar la subjetividad humana en las formas infinitas de su manifestación. Todas las pasiones, los sentimientos, las ideas, el mundo afectivo e intelectual del hombre, todas las formas de la conciencia humana, aparecen en la totalidad intensiva del mundo en el objeto estético de forma mucho más rica, amplia, profunda, plena y completa que en la vida real, desplegando así la autoconciencia del género humano.

En este sentido entendemos la categorización de universalidad que Lukács le adscribe al ser-para-sí estético. El objeto de arte en su ser-para-sí es universal porque no hay experiencia humana que no pueda realizarse significativamente en las múltiples formas del arte. Mas aún, el objeto de arte es ser-para-sí universal por la capacidad de recepción humana que trasciende el espacio y el tiempo;

...porque la elevación a forma de un tal ser-para sí apela a la autoconciencia de cada hombre; porque la acción estética pone a cada hombre en situación de poner en íntima y orgánica conexión con su autoconciencia todo lo que la humanidad ha hecho o ha sufrido, ha conquistado o abandonado, viviéndolo como elemento --en un amplio sentido-- de su propia existencia. (137)

Asoma aquí, el humanismo lukacsiano; esa búsqueda de la relación entre la ética y la estética que vertebró todo su pensamiento. La historia del arte se constituye en proceso fenomenológico de la conciencia que deviene memoria para testimoniar las etapas en que se va

realizando la grandeza del hombre, a la vez que, la creación artística conforma en su elevada estatura la autoconciencia genérica.

Estamos desarrollando en esta parte del trabajo un análisis que propone la correspondencia articulada entre las categorías principales de la estética y la poética lukacciana. Esta metodología tiene como finalidad demostrar nuestra tesis, a saber, Lukács tiene una concepción gnoseológica del arte que lo compromete con una visión particular del realismo artístico. En otras palabras, estamos afirmando que Lukács postula una teoría del reflejo estético que concibe en la forma de un realismo gnoseológico con un fuerte acento ético --humanismo--.

En este capítulo hemos examinado, hasta aquí, el objeto estético en su conceptualización más general. El objeto estético como ente-en-sí contiene artísticamente configurado el mundo del hombre. Ese mundo en su realidad histórica es el resultado de la actividad del sujeto humano y, a la vez, es un mundo por cuya objetividad histórica se desarrolla la esencia social de la humanidad. Ese objeto estético deviene Para-nosotros en función gnoseológica y ética elevando la autoconciencia del hombre como género. Ambos aspectos se unifican para constituir el ser-para-sí del objeto

estético. En otras palabras, la unidad compleja del objeto estético constituye una totalidad que se expresa con la categoría ser-Para-sí. Entendemos que la totalidad ser-Para-sí del objeto estético, se corresponde categorialmente con la novela, como objeto de una esfera particular del arte --la literatura-- . La novela, como objeto particular, contiene las categorías de una totalidad expresadas en los términos propios de la esfera a la que pertenece. Estas categorías particulares de la novela son coherentes con las categorías generales del objeto estético, porque en lo general y en lo particular, Lukács tiene una visión estética gnoseológica que se expresa en una teoría artística del realismo.

B. La categoría de lo épico en la novela como objeto

Nos proponemos ahora examinar --en el nivel de la generalidad-- la concepción lukacsiana de la novela realista. Llamamos la atención sobre dos hechos. Primero, Lukács escribe su versión final de la *Estética* mucho más tarde (1962) que los textos sobre teoría y crítica de la literatura. Segundo, la teoría de la novela se desarrolla conceptualmente en un proceso histórico del propio pensamiento de Lukács.*

En términos generales entendemos, primero que el en-sí del objeto estético, pensado como mundo del hombre

conformado artísticamente se corresponde con la concepción de la novela en tanto reflejo de la sociedad humana, en toda la complejidad de sus relaciones dialécticas. Otra vez, la novela, objeto artístico particular, tiene en su base el mundo real socio-histórico del hombre. Segundo, la categoría de la particularidad, medular en la estética lukacsiana, constituye un centro de mediaciones --contenido-forma, esencia-fenómeno, singular-universal, etc.--, que posibilita, a juicio de Lukács, el reflejo objetivo de la evolución de la humanidad a través del arte. Por esa objetividad histórica, el objeto de arte puede devenir para-nosotros y desarrollar la autoconciencia genérica. Se encuentran aquí relaciones importantes entre la concepción marxista de la objetividad --vs. enajenación en Hegel-- y el arte realista, el realismo gnoseológico. La categoría de la particularidad se elabora en la categoría tipicidad para la teoría de la novela. Tercero, el ser-para-sí, que constituye la categoría unificante del objeto estético en tanto individualidad autónoma, sustantiva y universal, se categoriza para la novela como totalidad intensiva o mundo en el que está

* Recomendamos especialmente la lectura del texto de Lowy Para una sociología de los intelectuales revolucionarios y de la Antología Diálogos y controversias con Goerg Lukács, editada por Mittenzwei y otros.

elaborado un momento cualitativamente revelador de la esencia social e histórica del hombre. Así, la novela, ser-para-sí particular, se incorpora articulada e integralmente a la concepción lukacsiana del arte en la función antropomorfizadora que éste cumple, a saber, la de evocar en la conciencia del receptor un mundo que el hombre reconoce como su propia historia.

Dice Raddatz:

A mi entender La teoría de novela es el primer trabajo desde las ciencias del espíritu en que las conclusiones de la filosofía hegeliana se aplicaron de forma concreta a problemas estéticos. ...el autor de la teoría de la novela buscaba una dialéctica general del género basada en la doctrina de las categorías estéticas, en la doctrina de las formas literarias, que aspirase a una vinculación más íntima entre categoría e historia tal como él mismo la encontró en Hegel. (138)

La teoría de la novela (1916) es un libro de juventud. Tanto Lowy como López Soria, califican este período en el desarrollo intelectual de Lukács como uno de anticapitalismo utópico y visión trágica del mundo. Añadimos por nuestra cuenta, que la utopía se expresa con un claro acento romántico. El libro tiene una división triádica, a saber, un estudio del mundo antiguo --"edad del epos"--; un estudio del mundo moderno --la edad de la novela--; y dos ensayos: uno sobre Dostoyevski y el otro sobre Tolstoi. Por lo pronto nos interesa la primera parte.

Entendemos que la categoría 'epos' y la categoría

en-sí son germanas. Ambos conceptos refieren a la transformación estética del mundo histórico-social objetivo al "mundo del hombre" que aparece en el objeto de arte. "La edad universal del epos" --la Grecia arcaica-- es el momento genético del género épico; género que históricamente se desarrolla en la forma de la epopeya y de la novela. A juicio de Lukács, la necesidad histórica del género épico se encuentra en las características que idealmente le adscribe al mundo griego, época clásica, "...concebida como la expresión de una totalidad cerrada y armoniosa, como la forma que corresponde a una adecuación absoluta y completa entre individuo y la comunidad, el hombre y el universo."(139)

Para Lukács pues lo épico es principalmente una categoría de la realidad. Esta categoría atiende a la simultaneidad de un doble movimiento, la evolución social objetiva y el modo como el hombre vive ese desarrollo. Se trata de la identidad dialéctica entre el proceso objetivo y el subjetivo, entre la historia social y el destino personal. Esta misma relación sujeto-objeto constituye el núcleo de la concepción del tipo en la teoría de la novela realista, según veremos más adelante. En este sentido el poeta no se inventa el género épico. El género épico nace de unas condiciones histórico-sociales, condiciones que el poeta configura

en forma artística. Dice Lukács:

El arte del poeta épico consiste en la distribución justa de los pesos, en la justa acentuación de lo esencial. Obtiene un efecto tanto más avasallador y general cuanto más este elemento esencial, el individuo y su práctica social, aparece en él no como producto artificioso rebuscado, como resultado de un virtuosismo, sino como algo naturalmente desarrollado, como algo no inventado sino simplemente descubierto. (140)

Hegel expresa la legalidad del género épico con el concepto "totalidad de objetos". Lukács parte de ahí y amplía la concepción hegeliana con la riqueza que aporta la antropología marxista; la "totalidad de objetos" se convierte en totalidad de la vida social. En otras palabras, un mundo en que están plasmados destinos, relaciones entre objetos y la vida del hombre, lo casual y lo necesario, lo esencial y lo fenoménico, mediante la narración de una fábula. En ésta cada destino, cada relación y cada objeto comunica la significación propia del proceso de la evolución histórico-social del hombre, despertándolo a la conciencia de su humanidad. Dice Jameson:

Already, in spite of their common methodology, the differences between the Lukács of the Theory of the novel and Hegel himself, particularly in the Aesthetik, become apparent... No doubt Hegel had already felt the novel to be a modern replacement of epic, in Lukács' sense... But for Lukács, as we will see again and again in varying contexts, pure thought never had absolute value as a privileged means of access to reality. On the contrary, it is narration which is for him the absolute, and even the preliminary sketch of the stages of Greek art has as its premise the primacy

of narration. Only the epic can be considered a purely narrative form:... (141)

Hemos hecho alusión anteriormente al lenguaje altamente poético de La teoría de la novela, pero esto se atiene sólo a la belleza del libro. Queremos ahora destacar que ni la belleza de la imágenes en que Lukács se expresa, ni la nostálgica idealización del mundo griego, ni la trágica visión del mundo moderno, deben obliterar las categorías de una teoría de la novela que ahí se encuentra. Este libro de juventud contiene categorías embrionarias de una teoría del realismo literario que se irá desarrollando paulatinamente. En primer lugar, Lukács utiliza la dialéctica hegeliana en la relación entre filosofía e historia para buscar una explicación de la génesis de la novela. Lukács no abandona ese principio metodológico, sino que transformará la comprensión de la dialéctica dentro de un proceso materialista de la historia que dará paso a la teoría del reflejo estético. En segundo lugar, Lukács opone la totalidad homogénea y armoniosa del mundo griego a la pérdida de totalidad en el mundo moderno. Evidentemente su manejo de la categoría de totalidad en este libro es abstracta --esencias metafísicas--. Lukács mantiene la categoría de totalidad que se concreta para expresar la esencia social de la evolución humana que deviene

históricamente. Y, en tercer lugar, en el tratamiento del sujeto creador hay una exigencia ética tan clara que prelude la concepción lukacsiana del sujeto estético como autoconciencia. La teoría de la novela en su forma ya madura aparece en el libro *La novela histórica*, según veremos más adelante.

Las características del mundo griego desaparecen en el devenir histórico-social. Lukács analiza el mundo moderno desde la relación entre filosofía e historia para la esfera del arte. Esta metodología crítica arroja dos resultados. Primero, la génesis de la novela se explica en términos de una realidad en la que se pierde aquella totalidad armónica, aquel mundo homogéneo y cerrado. La novela nace en un mundo roto y abierto. Segundo, las categorías de la épica pasan a la novela, precisamente porque se postulan como leyes universales del género. Esta es la razón por la que Lukács, a veces, utiliza el concepto épica en el sentido amplio de forma narrativa. Esta diferencia se comprenderá en el contexto en que usemos el concepto. Dice Jameson:

It is against this preliminary background that the basic idea of the Theory of the novel emerges: the novel as a form is the attempt in modern times to recapture something of the quality of epic narration as a reconciliation between matter and spirit, between life and essence. It is a substitute for epic, under life conditions which henceforth make the epic impossible: it is the epic of a world abandoned by God. (142)

En síntesis, Lukács concibe la novela en términos de la forma épica. Las diferencias en el desarrollo de la novela se van determinando en base a la dialéctica contenido-forma, pues para Lukács, ese contenido es siempre la historia social del hombre, aunque en La teoría de la novela utiliza un lenguaje metafísico. En palabras de Lukács:

La novela es la epopeya de una época para la cual no está ya sensiblemente dada la totalidad extensiva de la vida, una época para la cual la inmanencia del sentido de la vida se ha hecho problema pero que, sin embargo, conserva el espíritu que busca totalidad, el temple de totalidad. (143)

A partir de ese sustrato histórico, real para Lukács, que se expresa en términos de un mundo cuya vida ha perdido su sentido inmanente, mundo de fractura, de abismos, en donde "ni las metas ni los caminos se pueden dar de inmediato" para el héroe y donde las conexiones verdaderas de la realidad no se hacen evidentes, nace la novela. Mundo imperfecto, fragmentado, frágil, que podría llevar a una configuración artística "que destruya la inmanencia del sentido exigido a la forma" o "a buscar un prematuro cierre que descomponga la forma en heterogeneidad incoherente".

Por otro lado, Lukács plantea el sustrato filosófico afirmando una exigencia ética. Dice Lukács:

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 en la realidad simplemente existente, heterogénea en sí, sin sentido para el individuo, hasta el autoconocimiento claro. Tras la consecución de ese autoconocimiento el ideal hallado penetra sin duda con su luz, como sentido de la vida, en la inmanencia de ésta, pero con eso no se supera la escisión de ser y deber-ser, ni se puede tampoco superar en la esfera en que esto ocurre, en la esfera vital de la novela; lo único que se puede conseguir es un máximo de aproximación, una profunda e intensa iluminación del hombre por el sentido de su vida. (144)

El cumplimiento de esa exigencia estética y ética constituye para Lukács el problema de la forma en La teoría de la novela. Precisamente porque la forma no está dada, por la escisión entre la forma y el ser, entre la existencia y la esencia, la novela tiene que dar cuenta de esta realidad. Por eso novela es búsqueda, aventura, camino abierto. A la misma vez, esa forma tiene que satisfacer la exigencia ética. Lukács le impone esa exigencia al sujeto creador, quien no debe renunciar a la búsqueda de totalidad, pero tampoco puede inventarse una totalidad falsa. A este respecto dice Jameson:

The novel therefore has ethical significance. The ultimate ethical goal of human life is Utopia, that is, a world in which meaning and life are once more indivisible, in which man and the world are at one. But such language is abstract, and Utopia is not an idea but a vision. It is therefore not abstract thought, but concrete narration itself that is the proving ground for all Utopian activity, and the great novelists offer a concrete demonstration of the problems of Utopia in the very formal organization of their styles and intrigues

themselves, whereas the Utopian philosophers only offer a pallid and abstract dream, an unsubstantial wish-fulfillment. (145)

Lukács exige una totalidad auténtica, una reconciliación entre el mundo y el hombre y el creador debe encontrarla en su propia subjetividad, mas que encontrarla, descubrirla. El sujeto creador debe construir una síntesis verdadera, debe desocultar la esencia velada, atribuyéndole sentido real al fenómeno para producir una unidad totalizadora. Este deber-ser se impone por que...

No hay ya para las formas una totalidad dada que se pueda simplemente tomar: por eso tienen que estrechar y disipar lo destinado a configuración hasta que les sea posible soportarlo, o bien someterse a la constricción de exponer polémicamente la irrealizabilidad de su objeto necesario y la nulidad íntima del único objeto posible, introduciendo así la fragilidad quebradiza de la estructura del mundo en el mundo de las formas. (146)

En el prefacio que Lukács escribe en 1966, a la edición española de *La novela histórica*, dice:

El presente libro fue redactado durante el invierno de 1936 a 1937 y se publicó poco después por entregas en la revista rusa *Litaraturni Kritik*. (147)

Recogemos este dato sólo para llamar la atención a la diferencia que existe entre *La teoría de la novela* y *La novela histórica*. Entre un texto y otro (1916 a 1936) Lukács ha experimentando un extraordinario desarrollo intelectual, significativamente marcado por su "conversión" al marxismo; ha producido una diversidad

de ensayos sobre crítica y teoría de la literatura y ha publicado *Historia y conciencia de clase*, (1923) uno de los libros más controversiales y fecundos de la literatura marxista. Asimismo, Lukács ha llevado a cabo una gran actividad política en diversas tareas. Por tanto, cabe señalar que *La novela histórica* es ya un libro de madurez en el contexto filosófico del materialismo histórico. El estudio que Lukács hace de la novelística de Scott pertenece a la literatura crítica, a nosotros nos interesa por lo que revela de una concepción gnoseológica del arte que comprende al realismo literario, cuyas categorías ya están claras en su pensamiento y que vamos a destacar respecto a la novela.

Lukács aprecia el realismo en la novelística de Scott y reconoce aspectos precursores importantes en las llamadas novelas históricas de los siglos XVII y XVIII. En el siglo XVII el elemento histórico sobresaliente es la temática. También se pone manifiesto que la psicología de los personajes y las costumbres que se novelan guardan una real correspondencia con la época del novelista. Sin embargo, Lukács critica el carácter abstracto e ingenuo en el tratamiento del tiempo y el lugar histórico. El escritor de la novela histórica del siglo XVII, no problematiza, a juicio de Lukács, la determinación socio-histórica en la psicología del

personaje; "...el escritor aún no se pregunta por sus raíces y las causas de su evolución". Lukács califica al realismo de esta narrativa en términos de un resultado instintivo. En la novela histórica del siglo XVIII, ocurre "un avance del realismo". En novelas tales como Moll Flanders y Tom Jones se recogen hechos históricos importantes; y, por otro lado, se maneja con mayor precisión los rasgos de esos acontecimientos históricos en adecuación al destino de los personajes. El saldo positivo en favor del realismo es un tratamiento más concreto del tiempo y el lugar histórico. Aún así, Lukács plantea que esta novelística carece de lo específicamente histórico, esto es, las determinaciones particulares de la época en su movimiento, reflejadas en la actividad particular de los personajes. Con Scott la novela alcanza las características de la narrativa épica.

Lukács entiende que la novela de Scott es la más próxima a la epopeya griega...

...con la manera específica de su temática histórica, con su selección de los períodos y de los estratos sociales en que se plasma la actividad humana correspondiente a la de la epopeya antigua, la inmediata socialidad y espontánea publicidad de la vida igualmente características de esa epopeya. (148)

La cercanía de la narrativa de Scott a la epopeya antigua se formula en base a tres aspectos formales y

sus relaciones dialécticas con el contenido. Primero, el tratamiento del héroe, identidad dialéctica entre lo objetivo y lo subjetivo --categoría de lo épico y que se convierte en lo típico para la novela--. Segundo, Scott narra los acontecimientos sociales de un momento histórico en crisis --que Lukács concibe analógicamente como "época heroica"--. Tercero, el carácter popular presente en la narrativa de Scott, que Lukács privilegia como fuente de educación --Homero, educador de los griegos--. Los tres aspectos se configuran en una totalidad intensiva --mundo de la epopeya y de la novela--. Así, Scott recibe el juicio de "gran poeta épico de la época heroica", momento genético de la poesía épica en la antigüedad y de la novela en tanto "epopeya del mundo moderno" tal como Hegel la concibe.

Según Lukács, Scott novela un período de crisis histórica concretando las fuerzas sociales contradictorias que operan en esta crisis; en relación con las cuales se originan los personajes más importantes. Ambas exigencias --la base histórica real y el personaje tipo que la refleja-- son cumplidas por Scott elaborando poéticamente la esencia histórica en el contexto de la vida cotidiana del pueblo y configurando héroes mediocres. El reflejo de las fuerzas sociales operantes en personajes mediocres permite esclarecer

diferencias entre la epopeya --homérica-- y la novela. A pesar de que Scott trabaja "una época heroica", ésta pertenece al mundo moderno. Por lo tanto, los personajes tipos no pueden cumplir la misma función que en la epopeya de la época heroica antigua.

La medida crítica con que se está analizando al héroe mediocre de Scott proviene del concepto de héroe épico de Hegel y que el propio Lukács suscribe:

Los héroes de la epopeya son, según dice Hegel, "individuos totales que comprenden en sí brillantemente lo que generalmente se halla separado y diseminado en el carácter nacional, y que en ello se mantienen como caracteres grandes, libres y humanamente hermosos". Gracias a ello, estos protagonistas adquieren el derecho de ocupar la cabeza y de ver ligados a su individualidad los sucesos principales. (149)

Lukács afirma que los héroes de Scott también son nacionales, pero son típicos de otra manera. Los héroes mediocres de Scott son típicos porque en sus caracteres y destinos protagonizan las fuerzas sociales en crisis, aunque en una función de conciliación. La acción de estos héroes establecen relaciones que unifican en la fábula las fuerzas contradictorias de la crisis. Estas relaciones de conciliación, en que ningún héroe individualiza la esencia de la nacionalidad --epopeya antigua-- constituye para Lukács un elemento fundamental en la composición narrativa de Scott.

Para Scott, la gran figura histórica es sencillamente el representante de una importante y

significativa corriente que abarca amplias capas de la población. Y es grande porque su pasión personal y su objetivo personal coincide con el de esta gran corriente histórica, porque resume dentro de sí los aspectos positivos y negativos de esa corriente, porque es la expresión más clara, el estandarte más visible de esos afanes del pueblo, tanto buenos como malos. (150)

Otro aspecto compositivo en la narrativa de Scott, que lo acerca a la epopeya antigua es la concentración de un hecho histórico fundamental en cuya acción el héroe vive como destino propio los ideales nacionales --en la Iliada, el hecho histórico es la guerra de Troya; los héroes paradigmáticos de la nacionalidad son Aquiles y Héctor--. Lukács postula que en la novela moderna el principio compositivo de concentración histórica se cumple en la forma de una "intensificación dramática"; que se hace necesaria por la ampliación y complejidad de la sociedad moderna. En consecuencia, la elaboración de personajes tipos que reflejen en su psicología las relaciones socio-históricas requiere mayor concentración de acontecimientos, nexos y circunstancias --en lugar de un sólo hecho histórico--; intensificación que dramatiza el contenido de la objetividad histórica. El tratamiento de estas precisiones en el proceso creativo tiene también, resultados respecto a la importancia que cobra la función del diálogo. Las contradicciones sociales, el proceso mismo histórico en que nuevas fuerzas entran en

conflicto con las ya existentes, se expresan a través de los diálogos. Los personajes defienden sus posiciones dialogando --ideas, sentimientos, valores--; posiciones que, a juicio de Lukács, constituyen reflejos de las fuerzas sociales operantes. Así, los personajes tipifican dramáticamente la problemática social desde la cual interactúan.* En palabras de Lukács:

La concentración e intensificación dramática de los acontecimientos en Walter Scott no constituye, pues, una radical novedad. No es más que una peculiar síntesis y continuación de los más importantes principios artísticos del anterior período de desarrollo. Pero ya que Scott llevó a cabo esta continuación y elaboración de acuerdo con las verdaderas necesidades de su tiempo, un tiempo de radicales innovaciones históricas, de hecho esta elaboración representa una radical innovación en la historia de la novela. (151)

Percibimos un movimiento dialéctico en el análisis crítico que Lukács realiza de la narrativa de Scott. Lukács hace una lectura lukacsiana de Scott, a la vez que, Scott le provee los materiales para las categorías de una teoría de la novela realista que Lukács va desarrollando. Hasta aquí, podemos puntualizar tres categorías básicas. Primero, la novela es un objeto estético dentro del género épico. El género épico, configura artísticamente un tiempo y un espacio concreto y real, es decir, refleja las fuerzas sociales e históricas objetivas; condición de toda novela realista.

*En el análisis de la categoría de la particularidad y la del tipo, examinaremos con mayor amplitud estas relaciones.

Segundo, los personajes exhiben una psicología con características típicas. Eso es, sus pasiones, ideas, sentimientos, valores y conflictos, la forma en que viven su destino personal, plasma la misma objetividad histórico-social en toda su contradictoria complejidad. Tercero, esas contradicciones se elaboran, intensiva y dramáticamente, en una fábula cuyo contenido se articula en forma de narración.

La teoría del realismo literario lukacsiano encuentra una ejemplificación particular en la narrativa de Balzac. Las relaciones entre la estética y la ética reaparecen. La demanda por un humanismo artístico que eleve la conciencia genérica no pueden cumplirse positivamente en la narrativa realista del siglo XIX. Desde el punto de vista de la historia de la literatura, la novela realista alcanza en Balzac su plena madurez. Desde el punto de vista de la teoría del realismo gnoseológico literario, Balzac constituye para Lukács el ejemplo paradigmático de una forma específica del "gran" realismo. La narrativa de Balzac contiene todas las categorías lukacsianas del realismo gnoseológico, a la vez que, constituye la segunda etapa en la historia, según Lukács, del "gran" realismo, se trata del realismo crítico. Este "gran" realismo es crítico porque denuncia la enajenación y la cosificación humana en el

contexto de la sociedad capitalista desarrollada. El hombre integral, el hombre pleno y ricamente desarrollado --humanismo-- ha desaparecido. Balzac evidencia las causas de la desintegración en un "triumfo del realismo" que se impone sobre las propias preferencias ideológicas del escritor en cuanto sujeto estético real.

Balzac se consideró a sí mismo sucesor de Scott, sin embargo, en el prefacio de *La comedia humana*, le criticó a este escritor "la ausencia de una ilación cíclica". Por su parte Lukács señala:

Esta crítica, unida a aquella otra de que Scott es demasiado primitivo en su descripción de las pasiones por estar encerrado en la hipocresía inglesa, constituye el momento estético formal en que se hace patente la transición de Balzac desde la plasmación de la historia pasada hacia la elaboración del presente como historia. (152)

Por otro lado, Lukács expresa que...

Esta continuación de la novela histórica en el sentido de una consciente concepción histórica del presente constituye el gran logro de su sobresaliente coetáneo Balzac. Este es el escritor que elaboró de la manera más consciente el enorme empuje que la novela había recibido con Walter Scott, y creó con ello un tipo superior y hasta entonces desconocido de la novela histórica. (153)

Balzac escribe en el momento en que se inicia el ascenso del capitalismo en Francia. En la representación de esa complejidad histórica, Balzac trabaja las conexiones sociales fundamentales, elaborando a la vez los rasgos individuales de los

personajes y aquellas características que son típicas de la clase social a la que pertenecen. Los fenómenos generales del capitalismo que el escritor pone de relieve cobran su concreción en la unidad objetivo-social de tipos aparentemente disímiles.* La esencia del realismo balzaciano se resume, pues, en la comprensión que el escritor tuvo de la existencia social. Lukács entiende que esa comprensión le permitió llevar hasta sus orígenes las fuerzas espirituales de sus personajes, de tal manera que, la expresión ideológica de esas fuerzas sigue el mismo camino objetivo que la vida material de la sociedad.

Lukács subraya que la temática de la desilusión es común entre Balzac y los escritores que le siguen, especialmente Flaubert. No obstante, en esa comunidad se muestra también su diferencia, Balzac describe el proceso espiritual en el cual se cumple la ley general del capitalismo que convierte todo en mercancía. En este sentido, la narrativa de Balzac contiene un elemento trágico: se reproduce artísticamente desde su

*Para Lukács, este es uno de los puntos fundamentales que separa al "gran" realismo del realismo "decadente" --Maupassant, Flaubert, Zola--. En los escritores posteriores a Balzac falta la comprensión de las relaciones sociales objetivas que les permita concretar los factores decisivos. El resultado es una novelística en que, a juicio de Lukács, están ausentes las particularidades objetivas que determinan el conjunto de las relaciones en su totalidad.

origen una batalla que de antemano sabemos no puede ganarse.* Así, Balzac, no sólo crea un tipo de novela de la desilución, ejemplificada por *Las ilusiones perdidas*, sino que la lleva a su máximo desarrollo porque domina en ella el fundamento histórico objetivo. A juicio de Lukács, la causalidad del realismo crítico de Balzac radica en la norma que el escritor se impone...

...elaborar los factores determinantes más importantes de la vida social, mostrándolos en su evolución histórica y en las formas específicas que ellos asumen en los individuos. Es por eso que, a través de episodios singulares del desarrollo de la vida social, consigue dar expresión concreta a las grandes fuerzas que determinan el sentido de la evolución social. (154)

Lukács reitera, desde diversos planteamientos analíticos, que la obra de arte constituye un mundo, es decir, un conjunto de determinaciones que forman una totalidad intensiva. Ya hemos señalado anteriormente, que la apariencia de inmediatez del mundo artísticamente conformado, es uno de los resultados de la dialéctica de la particularidad en la esfera estética. La concepción de la obra de arte como totalidad intensiva es "un

*Los sucesores de Balzac, por el contrario, toman los productos del espíritu ya convertidos en mercancía; su tono es irónico y de congoja lírica por el hecho consumado. A juicio de Lukács, en los escritores de la segunda mitad del siglo existe un remanente de romanticismo que Balzac ya había superado; romanticismo que se expresa en la forma de una elegía ante la derrota del espíritu en la lucha contra la cosificación resultante del capitalismo.

reflejo del mundo de los hombres". Esa referencialidad nuclear del hombre en el arte explica la función estética prioritaria de la particularidad en términos de centro organizador de determinaciones infinitas -- histórico-sociales, psicológicas, intelectuales y éticas-- que conforman el mundo de la obra de arte. La particularidad se constituye, pues, en una categoría formal. Respecto a la literatura Lukács precisa que...

El problema específico de la forma en la gran épica y en la tragedia consiste justamente en esta inmediatización de la totalidad de la vida, en el despertar de un mundo de la apariencia, en el que un muy limitado número de personas y destinos humanos deben despertar la experiencia de totalidad; y esto es válido aun para la épica más intensiva. (155)

No obstante, sabemos que Lukács no aísla la forma como problema estético, sino que lo piensa dialécticamente en relaciones con el contenido. La totalidad intensiva de la literatura épica --narrativa--, esa apariencia de inmediatez es también resultado de la objetividad de los rasgos sociales esenciales. La inmediatez de la vida, artísticamente producida, depende de que el escritor sepa captar cuáles son las relaciones más importantes, descubra sus nexos y legalidades objetivas; los lleve a situaciones concretas de destinos concretos como rasgos, nexos y legalidades

de un destino particular. En palabras de Lukács:

Se ve en tal caso que sea precisamente la obra en la que esta concreción recíproca de contenido-forma está desarrollada y cuya ejecución ha conseguido por consiguiente, el grado mayor de perfección, la que produce el efecto más "natural", piénsese en Homero, Cervantes, Shakespeare, etc. (156)

Esta relación entre la vida social y la vida del individuo particular es la base para la teoría lukacsiana del tipo. Lukács postula, primero, que el personaje tipo integra una síntesis de las relaciones sociales. Segundo, que la novela debe contener varios personajes-tipos, jerarquizados en el orden objetivo de las conexiones sociales mayores y menores. Así se puede cumplir el imperativo artístico de transmutar la totalidad extensiva de la objetividad social en totalidad intensiva, mundo de situaciones típica y destinos típicos.

Hemos analizado las categorías fundamentales de la novela como objeto artístico particular, siguiendo el desarrollo de una teoría de la novela en el propio pensamiento de Lukács. La esfera de la literatura tiene para Lukács una importancia monumental. El tema de la literatura es el hombre es su concreta socialidad histórica. El hombre real, que para Lukács significa el hombre cuyos conflictos y sentimientos provienen de las contradicciones de su tiempo y que él vive como pasiones

propias; el hombre que desde su intencionalidad ética, su psicología y pensamientos refleja las fuerzas que mueven la historia de su tiempo en el contexto concreto de sociedad en que vive.

La teoría del reflejo literario realista significa, pues, en una primera versión, objetividad histórico-social. Esa concepción del realismo es gnoseológica primero, porque la literatura contiene el conocimiento de la esencia social objetiva del hombre en relaciones dialécticas con la historia; segundo porque la literatura --y todo el arte-- constituye una vía de autoconciencia genérica. Dice Lukács:

La literatura puede plasmar las contradicciones, las luchas y los conflictos de la vida social tal como se manifiestan en el alma, en la vida, del individuo real, y las conexiones de estas colisiones tal como se concentran en el mismo. Esto constituye un vasto e importante ámbito para el descubrimiento y la investigación de la realidad. Aquí puede proporcionar la literatura -- la literatura verdaderamente profunda y realista-- experiencias y conocimientos totalmente nuevos, inesperados y esenciales, aun para el conocedor más profundo de las conexiones sociales. (157)

Más aun, Lukács le otorga un valor a ese conocimiento que la literatura contiene cuando dice... "el gran arte está inseparablemente fundido con un auténtico realismo y humanismo." Este elemento de valor, que está comprendido en el reflejo literario, constituye un punto nodal del realismo gnoseológico.

Hacia el pasado, ese valor está representado por el realismo gnoseológico humanista, tal como lo hemos examinado en los primeros capítulos y se resume en la afirmación que nos sirvió de epígrafe en la Introducción, a saber, todo "gran" arte realista es humanista. A juicio de Lukács, la literatura realista y humanista ha plasmado una imagen integrada del hombre. En el presente y hacia el futuro, ese valor fuerza el cumplimiento de un deber. La obligación de que en la literatura se haga patente las fuerzas sociales existentes en la realidad socio-histórica que permita la recuperación de la integración del individuo humano. Esa clave nos permite comprender la línea de los "grandes" escritores realistas que Lukács traza. En el pasado, Homero, Sófocles, Shakespeare y Goethe son las figuras cimeras del realismo gnoseológico humanista. En el presente, Balzac y Tolstoi son los ejemplos paradigmáticos del realismo gnoseológico crítico.

En otras palabras, después de Goethe se produce una "gran" literatura realista que es crítica porque denuncia la alienación de la esencia humana resultante de la división social del trabajo en el proceso histórico de desarrollo del capitalismo. Estos escritores no asumen, según Lukács, la alienación ni como postura ética personal, ni en su trabajo de

creación artística. En sus obras están presentes las tendencias de una nueva realidad social en que hombre y mundo pueden volver a constituir una unidad esencial; tal como se le aparece al pensamiento y al arte clásico alemán que fue la comunidad de hombres libres y plenamente desarrollados en la Grecia arcaica y durante el período de la democracia; la misma por la que lucha la primera ola revolucionaria burguesa en el Renacimiento; la que propone el pensamiento ilustrado en función ideológica para la Revolución Francesa; la visión goethiana del instante que Fausto quiere eternizar en su belleza; y, la utopía marxista de una sociedad sin clases, en la que todos los hombres sean igualmente productores y artistas.

Hemos postulado que Lukács tiene una concepción gnoseológica del arte. A través de su producción teórica, Lukács establece relaciones intrínsecas entre el arte y el conocimiento, con dos significados principales. Estas relaciones se expresan en las formas diversas que asume su discurso, en consonancia con el propio desarrollo intelectual del filósofo. Lukács conceptualiza al arte como reflejo de la objetividad social en cada momento histórico. Esto significa que el arte contiene y refleja las fuerzas sociales objetivas, mayores y menores, que operan en cada etapa de la

evolución histórica del género humano. Conjuntamente, Lukács conceptualiza al arte como objetivación antropomorfizadora. Esto significa que el conocimiento que contiene y refleja el arte de la objetividad histórico-social, produce y reproduce la conciencia genérica. La función antropomorfizadora, constituye también un proceso histórico-social, en el cual se genera la autoconciencia humana por la vía del arte. Estas relaciones entre la objetividad socio-histórica y la objetividad artística, que desarrolla la autoconciencia genérica, constituye el núcleo de la teoría lukacsiana del realismo artístico.

Arte realista significa arte que contiene y refleja objetividades reales, es decir, histórico-sociales. Arte realista significa, arte que cumple la función antropomorfizadora de la conciencia humana en su historia; arte que desarrolla la autoconciencia genérica. La concepción gnoseológica del arte, determina las categorías particulares de la teoría lukacsiana realista del arte. En otras palabras, se trata de un arte que, en base a su objetividad, contiene y refleja --verdaderamente-- la esencia social e histórica del hombre en términos de una totalidad armónica. Y se trata de un arte realista que, al cumplir la función antropomorfizadora de generar la

autoconciencia, consigue fortalecer y profundizar en la conciencia humana la necesidad de integrar la subjetividad propia con la actividad social en su totalidad, --centro de una visión ética del hombre--.

Estas relaciones nos explican la vinculación que Lukács establece entre realismo artístico y humanismo. Asimismo, nos permite comprender las variantes que Lukács distingue del arte realista-humanista. El realismo humanista ofrece a la conciencia el conocimiento de un modelo integral del hombre. El realismo crítico ofrece a la conciencia el conocimiento de la pérdida de esa integración y abre un espacio de posibilidades para su recuperación. El realismo socialista ofrece a la conciencia el conocimiento de un modelo en que ya se ha recuperado la visión integral totalizadora del hombre.

Hemos analizado la conceptualización del objeto de arte como ente-para-sí y de la novela como objeto particular. La coherencia conceptual de la teoría lukacsiana del realismo, nos obligó a referirnos a categorías que trabajaremos más adelante. No obstante, podemos ofrecer una síntesis de nuestros hallazgos hasta este punto del capítulo.

Primero, el concepto del objeto estético --ente-para-sí-- y la novela --objeto literario--, tienen en

común la historia social humana como base de la actividad artística. La historia social objetiva se transforma artísticamente, constituyendo el en-sí del objeto estético. La misma historia social, en un momento determinado, se expresa en el concepto de lo épico, categoría de la realidad que se configura artísticamente en la forma de la novela.

Segundo, la categoría estética de la particularidad cumple la función dialéctica de mediar las determinaciones existentes en la realidad social, organizando los significados más relevantes para la historia humana y se conforman en el en-sí, mundo del hombre en el objeto estético. La categoría del tipo y de situaciones típicas cumple una función equivalente en la conformación épica de la novela.

Tercero, el objeto estético --individualidad sustantiva y autónoma-- constituye una totalidad intensiva cuyo mundo adquiere una apariencia de inmediatez. En la conformación épica, la realidad histórico-social, transforma en el contenido de la novela con la apariencia de un mundo totalidad intensiva inmediata.

Cuarto, el objeto de arte deviene memoria de la humanidad en base a la objetividad histórico y social. El reconocimiento que el hombre realiza, en el objeto de

arte, de su propia historia posibilita la autoconciencia g nerica. La conformaci3n épica de la novela cumple la misma funci3n generadora de autoconciencia, reflejando aquellos eventos y momentos --psicol3gicos, intelectuales, éticos-- de la esencia social humana en su evoluci3n hist3rica.

Quinto, el objeto estético y la novela cumplen un imperativo  tico. El conocimiento objetivo de la historia social que contiene y refleja el objeto estético y la novela, deben generar en la autoconciencia una imagen integrada del hombre y el desarrollo pleno de su facultades --humanismo--. Las condiciones de la sociedad capitalista burguesa desarticulan la integraci3n de la esencia social humana e impide su cabal enriquecimiento. En la concepci3n épica de la novela, el realismo humanista se expresa en una forma crítica, denunciando la enajenaci3n y planteando las condiciones posibles para que el hombre supere el fen3meno de la cosificaci3n.

En el pr3ximo capitulo nos proponemos efectuar un análisis, primero de la categoría de la particularidad y el tipo; luego, de las categorías de la totalidad y mundo.

Capítulo V - Particularidad y tipicidad: categorías nucleares en la concepción gnoseológica del realismo lukacsiano

En el capítulo IV examinamos la categoría de la particularidad en aquellos aspectos relativos a la conceptualización lukacsiana del objeto estético. Sin embargo, la función central que esta categoría ocupa en la estética y sus vinculaciones con la tipicidad, hace necesario volver sobre ella con más detenimiento. En efecto, la categoría de la particularidad entraña relaciones importantes que integran la teoría lukacsiana del arte y la teoría sobre la literatura realista tales, como: esencia-apariencia, contenido-forma, totalidad intensiva o mundo estéticamente conformado. Asimismo, esta categoría involucra al sujeto estético real, respecto a la posición que éste pueda asumir frente a sus materiales --toma de partido o particidad--. En consecuencia, tiene un peso específico en la concepción lukacsiana de la originalidad en relación directa con la perduración o caducidad de la obra. Finalmente, la categoría de la particularidad guarda relación con el carácter antropomórfico del arte, que en su capacidad evocadora funciona en favor del desarrollo de la autoconciencia genérica.

Nuestro análisis anterior sobre el proceso histórico de hominización, historia que media una ingente actividad de objetivación social, nos permite recoger dos afirmaciones básicas de Lukács. En primer lugar, singularidad, particularidad y universalidad son categorías elementales de la práctica social y el pensamiento cotidiano. La conciencia sensible percibe el fenómeno natural y social en su inmediatez apariencial. El fenómeno contiene relaciones entre lo necesario y lo casual, lo esencial y lo aparente, la causa y el efecto, el contenido y la forma, lo singular y lo general. En este sentido el proceso mismo de actividad social en la historia antropológica implica el descubrimiento de rasgos, nexos y de relaciones que le permitieron a los hombres moverse en el mundo con un cierto nivel de orientación y transformarlo para satisfacer sus necesidades. Así, pues, singularidad, particularidad y universalidad son categorías de la práctica y del pensamiento antes de que se sistematizara una ciencia que explicase la causalidad operacional existente entre estas nociones y antes de que la filosofía elaborará sus relaciones conceptuales.*

*La importancia Aristotélica sigue siendo monumental en la historia del pensamiento centroeuropeo. Aristóteles explicitó las categorías, ordena sus relaciones en principios lógicos que legislan la actividad cognoscente. Asimismo, propone una clasificación

En segundo lugar, Lukács reitera un principio filosófico, a saber, singularidad, particularidad y universalidad, como todas las categorías del pensamiento son formas objetivas de la realidad --natural y social-- y de las relaciones entre los objetos que la constituyen. Esta segunda afirmación de Lukács sintetiza lo que ha sido el desarrollo de la ciencia, el paso del conocimiento sensible al conocimiento teórico. El fenómeno singular oculta en su contenido y su forma aparential sus nexos interiores; la investigación y el análisis se mueven en la búsqueda de los elementos y aspectos particulares del fenómeno y generalizan los fundamentos constitutivos. Los hallazgos se expresan en categorías y conceptos tales como las de medida, cantidad, cualidad, causalidad, esencia, contradicción, etc. que a su vez hace posible establecer relaciones entre fenómenos y relaciones entre los objetos que producen y reproducen la vida social; así como, de las normas que codifican las acciones y la conducta de la vida pública y privada. Categorías, conceptos y leyes constituyen el cuerpo estructural de la ciencias particulares y de la práctica social en sus respectivos desarrollos históricos.

ascendente del conocimiento respecto a los objetos de la producción y de la práctica, que va de la percepción sensible a la experiencia y el arte; y de los objetos teóricos que va de la ciencia a la sabiduría.

Como en otras cuestiones medulares de su pensamiento Lukács encuentra en Hegel un núcleo fecundo para el análisis de la particularidad, análisis que se mueve en una polaridad. Por un lado, la aportación de Hegel. Por otro lado, la crítica a la sistemática filosófica que constriñe la riqueza de las relaciones dialécticas que Hegel descubrió entre las tres categorías.

"... Hegel es el primer pensador que pone en el lugar central de la lógica la cuestión de las relaciones entre singularidad, particularidad y universalidad, y ello no como algún problema particular más o menos importante y subrayado, sino como cuestión central, como momento determinante de todas las formas lógicas, del concepto, del juicio y de la inferencia."* Lukács, G. *Prolegómenos a una estética marxista*. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1965, p.49.

*La especial posición que Lukács le reconoce a Hegel por la atención que el filósofo dió a las relaciones entre la singularidad, la particularidad y la universalidad, no implica la ausencia de esta problemática en la historia de la filosofía. No obstante, Lukács critica que se haya privilegiado la categoría de la universalidad, tanto desde una postura metafísica idealista (Platón), extendiéndose en el realismo conceptual hasta la escolástica medieval. Asimismo, el nominalismo, que se opone al realismo conceptual, convierte a la universalidad en "una determinación puramente subjetiva", a pesar del materialismo espontáneo que permea el pensamiento de los nominalistas. Lukács entiende que, por un lado, en el campo del conocimiento, el nacimiento de la biología (con la teoría de la evolución), de la química, de la sociología y la historia, y, por otro lado, el acontecimiento de la Revolución Francesa, fuerzan el tratamiento filosófico de la particularidad en un primer plano. Dentro de este marco general de la ciencia y la historia en el mundo moderno, Lukács destaca el desarrollo de la dialéctica en la filosofía clásica alemana. La dialéctica forma parte de un proceso de búsqueda teórica para responder a los problemas que la realidad le impuso al pensamiento. En este contexto, Kant ocupa el lugar de iniciador.

Para entender la ampliación de la particularidad, en su función de mediación y especificación, respecto a sus relaciones con la singularidad y la universalidad, es necesario vincular todo este núcleo categorial con la concepción dialéctica de la contradicción que Hegel construye. Lukács subraya la importancia de la contradicción en la filosofía hegeliana. No se trata de que Hegel haya descubierto la contradicción. Ya la formalización Aristotélica de los tres principios básicos de la lógica --que fundamenta el endamiaje de las ciencias prácticas y teóricas-- implica el reconocimiento de la contradicción. Asimismo, en el mundo moderno, la contradicción constituye un problema nodal en la filosofía Kantiana. En este contexto concreto, la grandeza de Hegel consiste en haber formulado la ley de la unidad de los contrarios que la lógica formal mantenía separados. Es decir, Hegel desarrolla y sistematiza la dialéctica objetiva.

En todo fenómeno, objeto, hecho o acción se hallan determinaciones necesarias que presumen la existencia de otras determinaciones en oposición. Estas determinaciones antagónicas interactúan entre sí, transformándose; de tal manera que hay un movimiento interno en el cual aquellas determinaciones de oposición pasan a primer lugar. Movimiento de superación que Hegel

entiende como negación y conservación de lo viejo en lo nuevo. Asimismo, los procesos naturales y sociales, constituyen una unidad de oposiciones. En esa unidad se destaca unos elementos particulares, mientras que los opuestos ocupan un lugar secundario. Por un lado, dentro del mismo proceso existen fuerzas y tendencias en movimiento. En la medida que a la vez están ocurriendo otros procesos, con sus movimientos internos en oposición, inciden unos en otros, transformándose y transformando la realidad. La contradicción es, pues, la ley fundamental del cambio, tanto de los fenómenos y de los objetos, etc., por la existencia de oposiciones internas en sus determinaciones, como de los procesos que se transforman, resultando en el movimiento total de la realidad. En síntesis, la realidad natural y social contiene aspectos, elementos, determinaciones, hechos, objetos y procesos de existencia contradictoria. Los cambios en la realidad natural y social serán más rápidos o graduales en relación recíproca al movimiento en las mismas fuerzas existentes en su unidad antagónica y contradictoria.

En la dialéctica objetiva de Hegel la contradicción se supera en dos momentos de negación. Cualquier ente existente comprende los términos que se oponen, constituyendo la primera negación, que para Hegel es un

movimiento recíproco. Pero Hegel da un paso más y sostiene que el mismo movimiento objetivo --devenir-- que enfrenta los contrarios, posibilita superar la oposición, negándola. Esta segunda negación --negación de la negación-- constituye la afirmación de un tercer momento de mayor sustantividad. Contradicción, devenir y superación, son momentos del movimiento de la realidad natural y social en la totalidad de su desarrollo histórico.

Hegel postula que la totalidad de la realidad natural y social constituye el proceso de autodevelamiento del espíritu. Cada etapa de la historia empírica es también racional --lógica--. La idealización teleológica del proceso empírico-lógico --identidad sujeto-objeto-- no le impide a Hegel afirmar la cognoscibilidad tanto de la contradictoriedad dialéctica en su movimiento objetivo real --empírico-- como de la superación de la contradicción por cuyo resultado se accede a un nivel superior --lógico-- de la conciencia. A base de esta fundamentación metafísica, Hegel puede afirmar un principio medular, a saber, las categorías lógicas constituyen las formas del movimiento mismo de la realidad y del conocimiento.*

*Este principio filosófico separa a Hegel de Kant. La cognoscibilidad de la cosa en sí se recupera por la identidad dialéctica entre el desarrollo lógico y la historia empírica.

En la totalidad del movimiento dialéctico de la realidad, Hegel concibe lo singular como "uno o esto cualitativo", que en su aparente inmediatez contiene múltiples determinaciones. Estas determinaciones son momentos reales que lo determinan tanto en su particularidad como en su universalidad. Así se entiende que para Hegel el universal no sea la suma abstraída de los rasgos comunes que aparecen sensiblemente en un número de singulares. El universal es lo idéntico consigo mismo, que contiene subsumidas las determinaciones inherentes al singular y al particular. Lukács afirma la aportación hegeliana en las palabras siguientes:

Todo esto tiene como consecuencia el que por vez primera en la historia de la lógica se determine de un modo metodológicamente concreto el lugar de la particularidad como insuprimible miembro mediador entre singularidad y universalidad, y ello precisamente en ambos sentidos del movimiento. Pero lo particular es aquí más que un momento necesario, de modo meramente formal en la mediación. Hemos visto que se trata de reales conexiones de la realidad, de la naturaleza y de la sociedad, las cuales reciben en la Lógica su reflejo más abstracto, pero también más correspondiente a la realidad en cuanto a la tendencia general. (158)

Asumiendo el juicio de Lukács, respecto a que la Lógica es el "reflejo más abstracto" de conexiones reales, naturales y sociales, entendemos la ordenación

hegeliana de la misma en un proceso ascensional, a saber, la doctrina del ser, la doctrina de la esencia y la doctrina de la noción. Ese movimiento ascendente se mantiene, a su vez en la doctrina de la noción, cuyos primeros "momentos" --son la universalidad, la particularidad y la individualidad y que culmina con la idea absoluta. Lukács hace dos afirmaciones positivas sobre Hegel. Una, que el filósofo no restringe las categorías de singularidad, particularidad y universalidad al juicio de cantidad; no puede hacerlo porque estas categorías son relaciones reales de todo el movimiento ascendente del concepto hacia el conocimiento absoluto. Lo que nos lleva a la otra afirmación, esto es que Hegel no comienza con el concepto, sino que el concepto es "la culminación y la síntesis de un largo y rico despliegue de las determinaciones lógicas", es decir, toda la historia real de su develamiento. Esto explica que la Lógica termine con la idea absoluta, es decir, el concepto universal y total.

Si la Lógica es, a juicio de Lukács, la expresión abstracta de las conexiones reales, la Fenomenología es la historia empírica del concepto. La historia empírico-lógica tiene un movimiento contradictorio en cuya dialéctica la particularidad funciona como campo de mediación especificadora. Desde ambas perspectivas la

particularidad es para Hegel "el momento semoviente de un proceso de movimiento de la especificación", es decir, un momento en que surgen, se descubren y se desarrollan nuevas determinaciones que se mueven hacia su propia superación. En ambos casos la esfera de la estética es superada. En la Lógica, la belleza como valor debe acceder a una noción superior, la idea absoluta. En la Fenomenología el arte se supera en la religión y debe llegar a la filosofía, que culmina la historia empírica y lógica en la identidad sujeto-objeto --espíritu absoluto--.

Vamos a elaborar una síntesis, especificando la aportación que Lukács le reconoce a Hegel respecto al desarrollo de las relaciones dialécticas entre la singularidad, la particularidad y la universalidad, y las limitaciones de las mismas en referencia a la esfera del arte.

Primero, desde el punto de vista metodológico, la dialéctica objetiva hegeliana constituye una profundización en la comprensión de la particularidad. El paso de la lógica formal a la lógica dialéctica enriquece las funciones de la particularidad. Esta categoría deja de ser sólo una de las formas del juicio de la cantidad para convertirse, en un miembro estructurante de la lógica en su totalidad. La

contradicción, como ley del cambio y del devenir, encontró en la particularidad un punto genético de transformaciones recíprocas entre lo singular y lo universal que funciona, por ende, para todas las relaciones categoriales y para todas las formas del juicio.

Segundo, en el sistema filosófico de Hegel, la lógica reconstruye la historia racional del concepto, que a la vez se devela empíricamente en una historia fenomenológica. La categoría de la particularidad como "momento semoviente" de especificación, constituye nexos, conexiones y determinaciones reales, es decir, empíricos y racionales. Lukács afirma una y otra vez, el adelanto en la metodología filosófica hegeliana para el examen de la realidad histórico-social. Hegel examina las esferas constitutivas de la realidad social --la economía, el desarrollo, el estado, la moral, las clases sociales, etc.-- buscando en cada una de ellas las conexiones, la objetiva contradictoriedad de sus determinaciones dialécticas singulares, particulares y universales. En consecuencia, Lukács pone de relieve que Hegel formula la legalidad dialéctica de la propia historia en su desarrollo, aunque en forma idealista.* Como habíamos

*Lukács llama la atención hacia el hecho de que el atraso de Alemania limita la comprensión del proceso revolucionario y estimula en Hegel las soluciones

anticipado Lukács le critica a Hegel su poca visión para aplicar a la esfera del arte sus hallazgos respecto a la riqueza de la categoría de la particularidad. A diferencia de Lukács, entendemos que no se trata sólo de la particularidad. Por el contrario, la unidad intrínseca entre la dialéctica objetiva --con su ley fundamental de la contradicción y el devenir-- y el sistema filosófico hegeliano --como autodevelamiento del espíritu-- condena a una superación consecuente del arte.

Primero, la resolución de la contradicción en la negación de la negación obliga a que cada etapa en la historia del arte sea superada. Sólo así podemos entender que Hegel estructure la historia empírica del arte en simbólico, clásico y romántico, forzando estos conceptos a dar cuenta de la necesidad racional del espíritu en su historia.

Segundo, en tanto la historia empírica tiene su fundamento ontológico en el espíritu, se trata de una historia develada. El principio único de esa realidad autodevelada es el espíritu, que se manifiesta no sólo

idealistas que conocemos. Colletti analiza y critica la separación entre el método dialéctico y el sistema de Hegel, ampliamente aceptado desde Engels en la historia de pensamiento marxista. Colletti afirma que esta separación lleva a explicar equivocadamente en términos sociológicos esa unidad interna en el pensamiento de Hegel. Véase: Colletti, Ignacio. El marxismo y Hegel. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1977.

en el arte, sino en la religión y la política, en el derecho y la ética, es decir, es todas las formas de la cultura. En este sentido, el sujeto estético real, sólo es un vehículo de un principio que lo trasciende, en tanto que la racionalidad de su actividad artística se encuentra allende de su producción particular. Cada objeto de arte en particular, y todo el arte en general, son formas sensibles, histórico-racionales, de manifestación de la Idea.

Tercero, como ya hemos señalado, la contradicción que se supera empíricamente a un nivel superior de sustantividad, también se eleva a un nivel superior de autoconciencia del espíritu. La forma superior última de la realidad y de la verdad no se encuentra en el arte. Empíricamente la historia debe llegar a la filosofía absoluta donde la sustancia y el sujeto se identifican. Esa identidad tiene en la idea absoluta su noción lógica más elevada. Es decir, el concepto absoluto, universal por excelencia, contiene resueltas todas las contradicciones que se han ido superando a través de su propia historia de autoconocimiento.

El desarrollo y la importancia de la categoría de la particularidad en el pensamiento de Lukács, también guarda estrecha relación con la herencia que recoge de los clásicos del marxismo. En primer lugar, la

concepción materialista de la historia. En segundo, lugar, la afirmación del hombre como sujeto actuante y transformador de la realidad natural y social. A menudo Lukács recuerda la admiración de Engels --más tarde de Lenin-- por la acusada historicidad de los textos de Hegel y recoge las expresiones de "materialismo invertido", de poner a Hegel "de la cabeza a los pies". Cabe señalar que el tránsito del idealismo hegeliano al materialismo marxista no es un movimiento lineal y mucho menos de una logística mecánica, como la frase de Engels y Lenin podría sugerir y como el propio Lukács da la impresión de creer. Este núcleo teórico, no sólo es muy interesante, sino complejo y aunque no nos compete desarrollarlo, al menos queremos ratificar que el desarrollo del materialismo histórico y dialéctico y particularmente la filosofía de Marx, es un proceso en el que confluyen, se transforman y se superan fuentes prácticas y teóricas de índole diversas. Lefebvre afirma que la primera reacción de Marx a la dialéctica hegeliana fue de rechazo según se manifiesta en La ideología alemana y en Miseria de la filosofía; mientras que en la Crítica de la economía política, "se rehabilita el método dialéctico", que ya Marx no abandonará y que tiene su aplicación más madura en El capital. Sin embargo, y sin pretender rechazar a

Lefebvre, ya en La ideología alemana está el esbozo de la teoría materialistas de la historia. Por otro lado, aludimos a la denuncia que hace Colletti respecto a que desde Engels comienza esa 'tradición' de dividir a Hegel entre el método y el sistema; lo que nos obliga a enfrentar graves problemas en la comprensión del pensamiento marxista.*

Por nuestra cuenta, queremos señalar algunas cuestiones. Primero, la dialéctica materialista no tiene la determinación teleológica del autoconocimiento

*¿Cuándo podemos considerar que el marxismo comienza ya a afirmarse propiamente como tal, es decir, como una teoría que esclarece la praxis y fundamenta y guía la transformación práctica revolucionaria?. Para algunos este momento capital se encuentra en la Crítica de la filosofía del derecho, de Hegel, de 1843, en la que Marx pone ya de relieve la mistificación no sólo de la filosofía política hegeliana, sino de su idealismo en general, o bien en la Introducción a esta crítica, escrita poco después, en la que se formula la alianza entre la filosofía y el proletariado y se traza, por primera vez, la misión histórico-universal de éste; para otros ese momento capital se da en los Manuscritos económico-filosóficos de 1844 en los que Marx descubre el trabajo humano como dimensión esencial del hombre aunque en la sociedad burguesa sólo existe bajo la forma de trabajo enajenado; otros señalan que el acta de nacimiento del marxismo se levanta, por decirlo así, con La ideología alemana, de 1845, en la que Marx descubre ya la Ley de correspondencia de las fuerzas productivas con las relaciones de producción --que formulará con toda precisión en su famoso prólogo de 1859 a la Contribución a la crítica de la economía política--; la ley con la cual la praxis productiva material revela su plena dimensión histórico social y se hace posible una concepción materialista de la historia; otros investigadores subrayan, sobre todo, que el marxismo inicia su camino propio con las Tesis sobre Feuerbach,

del concepto. Esta es una diferencia radical entre Hegel y Marx. Segundo, aunque ambos filósofos postulan la objetividad de la categorías del conocimiento, en la medida que Hegel concibe la identidad entre el ser y el pensar, la categoría del ser tiene su verdad última y se fundamenta en el pensar porque la racionalidad del pensar constituye el propio autodevelamiento del espíritu. Mientras que Marx afirma la determinación dialéctica de la conciencia por el ser que el sujeto humano transforma en un proceso histórico continuo. Por ende, las categorías del pensar, son las categorías de las transformaciones histórica en cada contenido histórico concreto. Según dice De Gortari:

Esta ley de la evolución dialéctica se verifica incluso en el destino histórico del sistema hegeliano; porque, como lo comprende ya Marx de joven, "es la razón misma de la cosa que tiene que desarrollarse como algo contradictorio consigo mismo y encontrar dentro de sí misma su unidad". Luego, aplicando consecuentemente las categorías hegelianas y su movimiento al mundo social, Marx se ve obligado a entrar en conflicto con este mundo. Su crítica implacable lo conduce a superar toda la "trama cerebral" del idealismo absoluto de la dialéctica

formuladas casi al mismo tiempo que La ideología alemana, y en las que se sienta el principio de la transformación del mundo como tarea fundamental para la filosofía. No faltan, finalmente, quienes descubren el viraje radical en la formación del marxismo en el Manifiesto del partido comunista, donde se traza clara y expresamente la teoría de la acción revolucionaria de los proletarios que deben llevar a cabo esa transformación. Sánchez Vázquez, A. Filosofía de la praxis. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1967, pp.103-104.

hegeliana y lo lleva al terreno concreto de lo existente. Tomando de Hegel la estructura del proceso del pensamiento, Marx pone al descubierto cómo la dialéctica es la forma fundamental de la existencia del universo. La dialéctica deja de ser considerada simplemente como un método empleado para elaborar la historia, hasta quedar convertida destacadamente en el meollo mismo de la historia, tanto de la naturaleza como de la sociedad. "Mi método dialéctico --dice Marx-- no sólo es fundamentalmente distinto del método de Hegel, sino que es precisamente su opuesto. Para Hegel, el proceso del pensamiento, al que transforma incluso en sujeto con vida propia bajo el nombre de idea, es el que crea la realidad, la cual es solamente su manifestación externa. Para mí, por lo contrario, la idea no es otra cosa que la materia, traspuesta e interpretada en la cabeza del hombre. (159)

En síntesis, queremos subrayar --por la función primaria que tiene la categoría de la particularidad en el pensamiento de Lukács sobre el arte-- que en la dialéctica materialista, las categorías tienen un movimiento dialéctico recíproco de lo concreto a los abstracto y de los abstracto a los concreto --ley del desarrollo y el cambio--. Movimiento en el cual, lo concreto refiere a la existencia material, social o natural cuyo contenido se transforma históricamente. Las categorías en su abstracción racional están llenas de determinaciones cuyos nexos cambian en el proceso histórico, por lo que las categorías vuelven a lo concreto para elevarse a una abstracción cuyo contenido es más rico que el anterior.*

*"Lo concreto es concreto, ya que constituye la síntesis de numerosas determinaciones, o sea la unidad de la diversidad. Para el pensamiento constituye un proceso de

De esta manera se concilian los dos principios que hemos destacados en la herencia marxista que Lukács recibe. En la historia material de la realidad natural y social, el hombre está doblemente involucrado. Primero, porque es el hombre quien transforma la realidad natural y social. Segundo, porque es la racionalidad humana la que elabora el andamiaje categorial del conocimiento en relación recíprocamente dialéctica con los cambios que su propia praxis desarrolla en la realidad. Así, entendemos que Lukács pueda afirmar --a nombre de Marx y

síntesis y un resultado, no un punto de partida. Es para nosotros el punto de partida de la realidad, y por tanto de la intuición y de la representación. En el primer caso, la concepción plena se disuelve en nociones abstractas; en el segundo, las nociones abstractas permiten reproducir lo concreto por la vía del pensamiento. Hegel cayó en la ilusión de concebir lo real como el resultado del pensamiento que se concentra en sí mismo, se profundiza y se mueve por sí mismo; mientras que el método que consiste en elevarse de lo abstracto a lo concreto es, para el pensamiento la manera de apropiarse lo concreto o sea la manera de reproducirlo bajo la forma de lo concreto pensado. Pero este no es en modo alguno el proceso de la génesis de lo concreto mismo. En efecto, la categoría económica más simple --por ejemplo el valor del cambio-- supone una población, y ésta produce en determinadas condiciones; supone además cierto tipo de familia, de comunidad o de estado, etc. Dicha categoría económica sólo puede existir bajo la forma de una relación unilateral y abstracta en el seno de un conjunto concreto, vivo y ya dado. Sin embargo, como categoría, el valor de cambio tiene una existencia antiquísima. Marx, K. Fundamentos de la crítica de la economía política. Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1970, pp.38-39.

Engels-- "que solo existe una sola ciencia uniforme: la ciencia de la Historia,..."*

Desde una concepción materialista de la dialéctica la ciencia se constituye como elaboración que refleja de las transformaciones históricas en las estructuras de la realidad material y social. Lo singular, lo particular y lo universal son momentos materiales en esa historia dialéctica. La ciencia es un proceso continuo de búsqueda de las determinaciones causales, necesarias y esenciales contenidas en el fenómeno singular y que no se dan en la apariencia fenoménica. En la medida que el fenómeno singular está lleno de determinaciones necesarias y casuales, permanentes y mutables, la conciencia cognoscente busca en el fenómeno singular lo necesario, lo permanente, lo constante, lo causal y esencial. La conciencia cognoscente elabora la generalidad como ley, como universal sin negar la relación intrínseca con las formas aparienciales del fenómeno singular, esto es, afirmando las relaciones

*"Ni la ciencia, ni los diferentes ramos científicos, ni el arte tienen una historia particular, inmanente exclusivamente alimentado por su dialéctica interior. La evolución de todos ellos está determinada por la marcha de la Historia total de la producción social; sólo sobre esta base se podrá explicar de forma verdaderamente científica los cambios y evoluciones que se realizan en los distintos campos." Lukács, G. Sociología de la literatura. "Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels." Barcelona: Ediciones Península, 1978. p.206.

dialécticas de todas sus determinaciones.

El proceso de aproximación cognoscitiva a las estructuras objetivas de la realidad natural y social es histórico. Lo que en un momento determinado se predica como ley universal del fenómeno, en cualquier esfera de la ciencia, se convierte en conocimiento particular con el descubrimiento de nuevas determinaciones. Asimismo, la nueva particularidad puede formularse en otra universalidad más amplia, cuando se conocen nexos y conexiones subsiguientes. Ambos estadios del conocimiento se validan por sus relaciones especificadoras del fenómeno singular.*

En síntesis, primero, la postulación del hombre como sujeto actuante de la historia, no sólo reafirma la objetividad de las categorías que elabora la conciencia

*Lukács puntualiza que la universalidad es la categoría más importante para el reflejo científico. La ciencia se aproxima a la realidad generalizando la verdad del mayor número posible de fenómenos singulares. La singularidad de una proposición científica es sumamente relativa y prácticamente infecunda. El movimiento tendencial de una ciencia es hacia un continuo y relativo proceso de comprobación con la totalidad de las leyes y proposiciones que constituyen su cuerpo y de aquellas que forman la totalidad del conocimiento científico. En otras palabras, la proposición, la ley, la ciencia particular no pueden erigirse en una individualidad contradictoria, sino en armonía con la totalidad del saber acumulado. Esta es una de las diferencias que más distancia al reflejo científico del estético, pese a la objetividad cognoscitiva a que ambos reflejos se orientan, según Lukács. La obra de arte, es una individualidad que se cierra sobre sí misma.

cognoscitiva, sino que refiere todo el proceso objetivo del conocimiento de la realidad natural y social al hombre como sujeto transformador de esa misma realidad natural y social en su historia. Segundo, se trata pues, de un movimiento que parte de lo concreto, es decir, de la existencia particular --fenómeno natural o social, objeto teórico o práctico-- que resulta y/o está en relación con la práctica humana, elaborando las leyes universales, respecto a las conexiones, determinaciones, nexos, etc., de ese particular con la totalidad de lo existente que le concierne y regresa a la existencia concreta para transformarla práctica y/o teóricamente. Tercero, singular, particular y universal --junto a otras-- son relaciones categoriales objetivos de una filosofía que elabora los vínculos intrínsecos materiales y racionales entre la actividad práctica y teórica del sujeto humano en su historia social.

En palabras de Lukács:

Ya estos extractos, muy fragmentarios, muestra como se acerca Marx al problema de la dialéctica de lo universal y lo particular: para él se trata siempre de aclarar la concreta forma de sus relaciones en cada caso en alguna determinada situación social, respecto de una determinada situación estructural económica, así como de describir --y éste es un punto de vista decisivo-- en qué medida y qué sentido el cambios histórico modifica esa dialéctica. (160)

... lo particular es aquí precisamente la expresión lógica de las categorías sociales de

mediación entre los hombres particulares y la sociedad. (161)

El sujeto cognoscente sistematiza el proceso cambiante de la realidad con las categorías que lo refleja. La particularidad tiene, pues, un papel importante en el reflejo científico y estético de la realidad, aunque de mayor peso en el último. Lukács caracteriza a la particularidad por su posición. En ambos reflejos la particularidad es un centro de superación de los polos: "... representa frente a lo singular una relativa universalidad, y una relativa singularidad respecto a lo universal".(162) El lugar que ocupa la particularidad como centro de mutación dialéctica entre la singularidad y la universalidad no agota su esencia. La particularidad es sustantiva porque constituye una mediación necesaria. Necesidad que refleja una determinación objetiva que el pensamiento recoge y expresa en forma articulada.

De esta manera, Lukács puntualiza dos características de la particularidad. Primero, es un centro de mediación hacia ambos polos: singularidad y universalidad. Segundo, es una categoría de determinación que el pensamiento refleja en un proceso continuo de aproximación cognoscitiva de la realidad natural y social. Pero Lukács enfatiza que en ese proceso continuo de mutación, cada categoría se

conserva a sí misma.

Un buen ejemplo de esta afirmación de Lukács es lo que ha ocurrido en el campo de las ciencias naturales con el concepto átomo. Por muchos siglos átomo era un concepto universal con el significado más completo. Primero, significaba "partícula indivisible"; y luego "la partícula más pequeña". Después que se descubren determinaciones compositivas --protones y neutrones en el núcleo y electrones en sus órbitas--, el concepto átomo sigue siendo un universal aunque su significado sea ahora mucho más rico. También es un concepto particular, dependiendo en qué contexto teórico y práctico se utilice referente a una materia específica para explicar o lograr un resultado atómico especial. A la misma vez, el concepto tiene un significado singular, si se pretende explicar una reacción o una función, en una situación singularizada. En el campo de las ciencias sociales, puede afirmarse un proceso análogo con el concepto de mercancía. El concepto mercancía es universal en la esfera de la economía a través de la historia de producción humana. A partir de la economía política clásica, se descubre nuevas determinaciones en relación al trabajo humano en particular y a la teoría del valor en general. Con los estudios de Engels y los de Marx que culminan en *El capital*, el concepto

marcanfia sigue siendo un universal pero con una enorme riqueza de determinaciones; incorporándose a la fórmula en la que se traduce una de las leyes del capitalismo (C -->M-->C). Además, es un concepto particular que expresa una relación entre el trabajo y la teoría del valor, relación por la cual Marx descubre la producción de plusvalía. Finalmente, el concepto es singular cuando se refiere a la producción de un objeto. Como vemos la particularidad funciona enriqueciendo extensiva e intensivamente el conocimiento, su función esencial consiste en ampliar las mediaciones en el centro, a la vez que, la singularidad y la universalidad conservan su concentración polar.

Hemos dicho en otro lugar, que la antropología marxista tiene un peso fundamental en el pensamiento de Lukács. Lo reiteramos ahora. Marx postula que la esencia misma del hombre se desarrolla en el proceso de una socialidad histórica. Marx específicamente conceptualiza al hombre en términos de "el conjunto de las relaciones sociales". Entendemos que la tesis del sujeto humano como productor y transformador de la objetividad en el marco de la realidad natural y social son fundamentos que subyacen en la postulación lukácsiana de la particularidad como categoría central del reflejo estético.

En primer lugar, porque esa historia de la socialidad genérica constituye una totalidad que la producción artística refleja. Este es el núcleo de la teoría realista y gnoseológica del arte que Lukács defiende. No obstante, un objeto de arte singular no puede contener y reflejar esa totalidad en su extensión. El objeto de arte contiene y refleja un momento importante para el hombre de esa historia humana, un momento particular. En segundo lugar, el artista tiene que superar la apariencia fenoménica inmediata de ese momento, para descubrir lo esencial que se oculta y plasmarlo artísticamente. Esa es la función dialéctica que cumple la particularidad en la esfera estética.

En palabras de Lukács:

El verdadero arte representa por lo tanto una totalidad de la vida humana, configurándola siempre en su movimiento, en su desarrollo, en su evolución.

Puesto que la concepción dialéctica resume en general, lo especial y lo individual en una unidad movida, está claro que la particularidad de esta concepción ha de manifestarse en las formas de aparición específicamente artísticas. (163)

Asimismo, Lukács postula que el arte, en tanto actividad reflejo-mimética, contiene la historia-social de la humanidad en función evocadora que actúa en favor del desarrollo de una autoconciencia genérica. Es ese proceso de evolución histórico-social, el hombre ocupa el lugar central. La categoría de la particularidad

opera instrumentalmente para organizar los materiales mimético-evocadores de la objetividad histórico-social humana que el arte refleje. Dice Lukács:

Lo específico de la esfera estética es que la particularidad no se pone sólo como mediación entre la generalidad y la singularidad, sino además, como centro organizador. (164)

La localización de la particularidad como punto central de organización en el reflejo estético no se define por un criterio imperativo que tenga un valor universal en términos epistemológicos. Se trata de un punto que el artista elige dentro de un campo de mediaciones --relativamente-- amplio. Lukács conceptualiza la elección de ese punto con la categoría de particidad --"toma de partido"-- y distingue particidad general y concreta. En la particidad concreta recae el mayor peso de las consideraciones estéticas. La particidad general consiste en la toma de posición del artista frente a su realidad histórica para elegir los momentos particulares que conforman la obra en tanto reflejo objetivo de la misma. En la medida que la particidad general deja abierta la posibilidad para cualquier toma de posición, ésta resulta en una expresión abstracta. La particidad concreta es un modo específico de elegir el punto central organizador. En el contexto total de las transformaciones histórico-sociales, el artista debe

descubrir las causas y el efecto del surgimiento de lo nuevo, de la desaparición de lo viejo, de conocer cómo se establecen nuevas relaciones entre los hombres. La colocación de ese proceso de cambio en el centro de la conformación artística define a la particularidad concreta en términos de una "correcta" toma de posición y fundamenta el reflejo estético en su objetividad histórico-social. En el reflejo estético, la particularidad se mueve hacia la universalidad o la singularidad y en ambos movimientos regresa al centro. El fundamento de este movimiento de la particularidad constituye un postulado de Lukács. Ese centro es el hombre en su evolución histórico-social, el arte su reflejo mimético-evocador en función antropomorfizadora, esto es, produciendo la autoconciencia genérica.*

En los textos de Lukács se afirma constantemente que el tema del arte es el hombre. El artista trabaja sobre un fenómeno de la vida humana. El fenómeno singular no muestra la esencia en su inmediatez, pero

*La particularidad funciona con un movimiento distinto en el reflejo científico. En la ciencia la particularidad es fundamentalmente una mediación, que se puede mover hacia cualquiera de los polos, singularidad y universalidad. El cualquier campo de la ciencia se descubren relaciones y nexos objetivos nuevos que el sujeto cognoscente recoge, ordena y sistematiza. Asimismo, puede cambiar el foco de la investigación, según los fines que se persiguen. De cualquier forma, en el reflejo científico no hay regreso al centro pese a la función mediadora de la particularidad, la ciencia se caracteriza por su aspiración a la universalidad.

hay que conservarlo en su singularidad por la esencia que le subyace. Los elementos cambiantes y duraderos, necesarios y casuales, etc., que aparecen juntos se pueden separar, manteniendo la singularidad del fenómeno y generalizando la constituyente en universalidad. Lukács afirma que la superación que conserva la verdad de lo singular y determina lo válido de lo universal se expresa en lo particular. Esta superación tiene caracteres peculiares en los reflejos estético y científico.* En el reflejo estético, el momento de superación --lo particular-- tiene validez autónoma, no es evolutivo, con excepción de las formas y las técnicas. Se trata de una superación que ensaya cada vez dentro del cúmulo de la experiencia de la producción artística. Así, la particularidad es, en el reflejo estético, superación y conservación dialéctica que fundamenta al objeto mismo del arte. El artista que trabaja desde la inmediatez del fenómeno, sólo refleja una apariencia de realidad. Si por el contrario, generaliza el fenómeno a rasgos universales, lo que refleja es una abstracción. En la particularidad se concentran las mediaciones que el artista descubre en la

*En el reflejo científico la superación constituye el momento óptimo del desarrollo del conocimiento de la realidad y punto de partida necesario para su movimiento sucesivo. En el reflejo científico se parte de una vinculación necesaria con lo ya descubierto, bien sea para modificarlo, ampliarlo o inclusive negarlo.

realidad objetiva y las refleja en el objeto como totalidad intensiva. Esta relación entre la particularidad y la totalidad intensivas se tramita mediante la conformación típica. En ese fenómeno, hecho, momento, etc., particular de la historia genérica que el artista elige como centro organizador del objeto de arte, existen nexos, relaciones, determinaciones, situaciones y tipos humanos universales. Esa universalidad significa que todo ese contenido puede ser generalizable aunque la generalización no puede aparecer en el objeto de arte como ley perdiendo la concreción histórica. A la vez, precisamente porque es algo históricamente concreto, es decir, rico en determinaciones, tampoco puede quedarse en la singularidad inmediata. Lo particular, que conserva lo verdadero singular en mediaciones dialécticas con la universalidad, supera ambos momentos convirtiéndose en lo típico. Lo particular contiene pues, lo universal, lo generalizable, esto es lo típico. Por eso Lukács afirma que la tipicidad es una categoría de la realidad. La particularidad será tanto más típicamente verdadera en la medida que el objeto de arte refleja objetivamente la realidad en su totalidad intensiva.* En palabras de

*En el arte la pluralidad de lo típico, se contrasta y se complementa, teniendo el fundamento de la particularidad, es decir, la unidad concentrada de lo singular y lo universal. En el reflejo científico el movimiento es a la inversa. En la ciencia se establecen

Lukács:

En la representación del tipo, en el arte típico se unen lo concreto y lo legal, lo eternamente humano y lo históricamente determinado, lo individual y lo socialmente general. Así pues, las dimensiones más importantes del desarrollo social reciben adecuada expresión artística en la configuración de los tipos, en el descubrimiento de caracteres típicos y situaciones típicas. (165)

A juicio de Lukács, en toda tipicidad existe una ⁹⁹⁹ estructura sistemática y una jerarquía. En la obra de arte, la estructura y la jerarquía típica refleja el orden objetivo del fenómeno real, cuya esencia se configura. En otras palabras, en la vida social hay jerarquía de tipos que no coinciden necesariamente con la jerarquía que se plasma en la obra de arte. No obstante, para Lukács, la estructura social sigue siendo "el fundamento del contenido de la conformación concreta en cada caso." En palabras de Lukács:

A pesar de ello, la jerarquía objetiva -- social-- de los tipos se preserva en la composición específica de las obras de arte; su deformación acarrea necesariamente un daño, incluso una destrucción de la estructura estética, exactamente igual que en la vida una concepción falsa de los tipos, por profunda que sea su fundamentación subjetiva, tiene que acarrear un fracaso de la práctica. (166)

De esta manera, se confirma la particularidad como categoría de determinaciones tipificadoras de jerarquías y estructuras existentes en la realidad. La

diferencias precisas entre lo típico y lo atípico, extrayendo de lo singular y lo particular hasta lograr el grado más alto posible de generalización en el número menor de tipos.

estructuración y jerarquización típica es un momento importante de la totalidad de mediaciones conformadas en la obra, del mundo de la obra, en función evocadora. En síntesis, la obra de arte es un reflejo de un conjunto típico jerarquizado y estructurado que configura concentradamente un aspecto o un momento de la objetividad social en una totalidad intensiva que evoca el mundo del hombre en su historicidad concreta.

La categoría de la particularidad rinde sus mejores frutos en la teoría lukacsiana sobre la literatura realista. En primer lugar, desde la perspectiva del realismo crítico ejemplificando los personajes típicos y situaciones en la narrativa de Balzac y Tolstoi; y, en segundo lugar, en el realismo socialista cuyo escritor paradigmático es Gorki. Hemos señalado ya que Lukács concibe al personaje tipo como la síntesis dialéctica entre lo singular y lo general. La figura poética debe moverse entre dos polos. Por un lado, su pasión --individual-- tiene que expresarse en actos y situaciones particulares. Por otro lado, estos actos y situaciones deben constituir los medios --mediaciones particulares-- por los cuales la figura literaria trasciende su individualidad y pone de manifiesto las conexiones y fuerzas sociales e históricas generales. La esencia del tipo radica, pues, en que muestra las múltiples

relaciones que existen entre sus rasgos particulares y la problemática objetiva de su contexto socio-histórico. El tipo es aquel personaje que subjetivamente siente y piensa como pasiones las condiciones objetivamente problemáticas de su realidad social. Afirma Lukács que, el secreto de los grandes escritores del realismo radica en esta capacidad de generalizar la fisonomía intelectual y moral de las figuras artísticas. El poeta sólo puede plasmar aquello que es posible para la conciencia y la pasión del individuo. No obstante, Lukács afirma que esa posibilidad recibe su legitimización de las fuerzas histórico-sociales realmente existente. De esta forma se confirma el peso gnoseológico que vertebra la concepción lukacsiana del realismo. En palabras de Lukács:

La categoría central, el criterio fundamental de la concepción literaria realista es el tipo, o sea, la particular síntesis que, tanto en el campo de los caracteres como en el de las situaciones, une orgánicamente lo genérico y lo individual. El tipo se vuelve tipo no por su carácter medio, y mucho menos sólo por su carácter individual, por mucho que sea profundizado, sino más bien por el hecho de que en él confluyen y se funden todos los momentos determinantes, humana y socialmente esenciales, de un período histórico; por el hecho de que presenta estos momentos en su máximo desenvolvimiento, en la plena realización de sus posibilidades encuentra en una extrema representación de los extremos que conecta tanto los vórtices como los límites de la totalidad del hombre y de su época. (167)

Hemos preferido recoger la cita de Lukács completa, aunque extensa, porque contiene dos núcleos teóricos

fundamentales que queremos destacar. Primero, la complejidad de la categoría de tipicidad. Reafirmamos nuestra tesis respecto a la coherencia categorial entre la estética y la poética del realismo lukacsiano basada en una concepción gnoseológica del arte. La categoría de tipicidad para la literatura, como la de particularidad para toda la esfera estética son centrales en la medida que sintetizan otras categorías. Segundo, la categoría de tipicidad constituye un principio que fundamenta la teoría de un realismo literario; tiene funciones normativas y axiológicas para la literatura que Lukács cualifica de "gran" realismo.

Lukács escribe la mayoría de los ensayos del realismo literario entre 1930 al 1950. Los ensayos sobre el realismo literario de la década del '30 le han valido a Lukács la acusación de oportunismo político. En 1934 Zhdanov postula, en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, la teoría oficial del realismo socialista. Moderando su discurso para evitar un choque abierto con el zhdanovismo, Lukács pagó su cuota de seguridad bajo el régimen de Stalin.* Esta es una convergencia histórica, y el propio Lukács enjuicia su conducta en términos estratégicos. En este sentido es

*De hecho la cobija soviética sobre Lukács no es una historia lineal; tiene sus altas y bajas en relación directa con las necesidades del estado soviético.

una razón verdadera pero no suficiente para explicar la teoría del realismo literario de Lukács. Lo fundamental en la teoría del realismo literario constituye un punto de continuidad en el pensamiento de Lukács. Entronca con su preferencia por los autores clásicos en los que encuentra respuesta a las cuestiones más acuciantes de su conciencia ética y estética y a las preguntas más apremiantes para la actividad: práctica y teórica en la esfera política. Así se evidencia en sus trabajos sobre Dostoyevski y Tolstoi en su juvenil etapa, que se caracteriza por una visión trágica del mundo y un anticapitalismo utópico y romántico; en su defensa de la literatura de Homero y Goethe para los obreros y la representación en el teatro de las obras de Lessing, Moliere, Ibsen, Shaw, Calderón y otros cuando ejercía como vice-comisario de Educación y Cultura en su etapa de "izquierdismo" infantil, porque Lukács entendía que la lucha proletaria elevaría los supremos valores humanistas (1919-1922); finalmente, en la defensa de la herencia burguesa. La afirmación valorativa de la herencia burguesa se expresa ya en el 1926 y no se abandona más; a partir de Frente Popular (1934) se convierte en un instrumento ideológico-político de mucha fuerza contra el fascismo. En esta historia personal y social, intelectual-ideológica y política, hubo cambios.

Cambia la interpretación de los clásicos (Tolstoi y Goethe), cambian los tonos y los fines de los escritos, incluyendo los objetivos políticos inmediatos y de largo alcance. No obstante, Lukács fué un clasicista ortodoxo, mantuvo su predilección por los clásicos siendo trágico y romántico, hegeliano y marxista, político práctico y teórico.

El año 1848 constituye para Lukács una demarcación cronológica que tiene repercusiones para la producción literaria. Con la proclamación de la segunda república, la burguesía finaliza su período heroico y asume una postura ideológica apologética. El rápido desarrollo del capitalismo acentúa el antagonismo de clase del proletariado, en lucha por sus reivindicaciones, la burguesía en defensa del poder económico en ascenso. A juicio de Lukács, esta es la situación histórico-social frente a la cual los escritores franceses tienen que asumir posición --categoría de participación--.

Con el desarrollo del modo de producción capitalista y el predominio de la clase burguesa, la vida social se "reifica" y el ser humano pierde su valor intrínseco, se enajena de su propio ser social. Lukács afirma que para el escritor se plantea un problema, a saber, cuál es la particularidad que elige como centro móvil de su producción literaria, cuáles

determinaciones tipifica. La elección de la particularidad determina que el escritor denuncie sin aceptarlo el poder deshumanizante del modo de producción capitalista y descubra la perspectiva histórica de lo que todavía está vivo en un mundo "cosificado". Esta es la literatura que Lukács llama realismo crítico. Por el contrario, el escritor que asume el mundo capitalista-burgués, como un desarrollo "definitivamente cumplido", sin la perspectiva de recuperación integral de la personalidad humana, producirá una literatura realista "decadente".

Con la distinción entre el "gran" realismo y el que no lo es, Lukács valida una historia de la literatura realista, que tiene entre sus criterios principales, la presencia de situaciones y personajes típicos representativos de un modelo ideal de humanismo. Primeramente, la literatura realista-humanista en el clacisismo griego, humanismo que se presume reelaborado en la literatura realista del Renacimiento y en la literatura realista clásica alemana. Realismo literario, en la narrativa de la primera mitad del siglo diecinueve, cuyos personajes típicos denuncian con carácter crítico la pérdida de ese modelo humanista. Historia literaria que acoge a la literatura realista socialista por la plasmación de tipos en los que se

recupera el humanismo, esta vez, desde una óptica marxista. Con el criterio de personajes típico ejemplares de un humanismo, Lukács rechaza una buena parte de la literatura de la segunda mitad del siglo XIX y del siglo XX. Rechazo en el cual la categoría de tipicidad en función realista-humanista se utiliza como "crítica ideológica".* Las controversias con Brecht, Bloch y Seghers apuntan hacia una lectura distinta a la que Lukács hace de los clásicos, inclusive con aplicaciones diversas de los principios del materialismo histórico y dialéctico; hacia otra producción realista de la literatura y a otro modo de efectuar la crítica ideológica en la literatura realista que Lukács rechaza como "decadente".

A través de todas estas controversias Lukács reafirma su postura. Por un lado, la función normativa

*Esta perspectiva teórica y práctica determina aquellos criterios, sobre cuya base la Estética marxista recurre a los clásicos y halla a la vez nuevos clásicos en medio de las actuales luchas literarias. Los griegos, Dante, Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoi y Gorki son a la vez adecuados cuadros de determinadas grandes etapas del desarrollo de la humanidad e indicadores en la lucha ideológica por la totalidad del hombre.

... Estos puntos de vista también dan un cuadro del desarrollo cultural y literario del siglo XIX. A la vez de tales puntos históricos queda claro que los verdaderos continuadores de la novela francesa magníficamente iniciada a principio del siglo no son Flaubert y menos así Zola, sino la literatura rusa (y en parte escandinava) de la segunda parte del siglo." Lukács, G. Prólogo a "Balzac y el realismo francés", (1951) en Sociología de la literatura. Barcelona: Ediciones Península, 1968, p.233.

de la tipicidad. La literatura realista debe ser típica, debe recoger las situaciones típicas y los caracteres típicos con las determinaciones totales de la particularidad que centraliza la obra literaria singular. Así la obra literaria supera su singularidad porque contiene típicamente el movimiento dialéctico histórico concreto, reflejando el mundo social existente en una unidad totalizadora. Y, por otro lado, reafirma el peso axiológico de la tipicidad como norma. La tipicidad literaria debe afirmar el valor integral de la vida humana. En la medida que el hombre es el sujeto actuante, es productor de la realidad histórico-social, transformador de la naturaleza y autoprodutor de su esencialidad social, el hombre es el sujeto ético por excelencia. La unidad de estas dos funciones de la particularidad-tipicidad, que ordenan la obra como mundo total y afirma el humanismo, constituyen puntos nodales de la teoría lukacsiana del "gran" realismo. Dice Heller:

Pero porque esta ética es válida, porque su puesta en vigor hic et nunc no es imposible, Lukács --especialmente en sus años de madurez y de vejez-- rechaza toda otra respuesta subjetiva a la enajenación de la sociedad burguesa. Por eso rechaza y reprueba a todo escritor y a todo pensador que no escriba y piense de acuerdo a esta norma. Por eso juzga y condena a cualquiera --tanto personas vivas como héroes de novela-- que no asuma la lucha sin cuartel contra la enajenación de la sociedad burguesa (independientemente de que lo sea

con éxito o no), que no participe en esta lucha con los valores y la actitud de la ética "digna del hombre", de la ética general del futuro. El gesto de Lukács, criticado con tanta frecuencia, apartando de sí todo lo que tildaba sintéticamente de "decadente", hunde sus raíces precisamente en este énfasis moral. La formulación epistemológica de esta repulsa --la teoría del reflejo, la teoría del realismo-- no debe ser considerada, o al menos no primariamente, sino como especie de "acomodación": es la ideología de ese énfasis. (168)

De esta manera entendemos que Lukács afirma en varios textos y en diferentes expresiones que toda literatura realista ("gran" realismo) es humanista; es decir, se ocupa del hombre, de sus problemas y sus sentires, de sus luchas y sus pasiones, en una palabra, de la historia social del género. Pero al reflejar la literatura la historia antropológica, profundiza la conciencia genérica defendiendo la personalidad integral del ser humano como valor ético supremo.

A. Particularidad y tipicidad en el realismo de Balzac

Procederemos a exponer la formulación de Lukács respecto a la estructura de organización en la narrativa de Balzac partiendo de las categorías particularidad-tipicidad. Este es uno de los criterios más importantes para incluir a Balzac entre los "grandes" del realismo. En los artículos y/o ensayos de análisis crítico y de teoría de la literatura podemos reconocer tres núcleos fundamentales que tienen relación entre sí y que cohesionan la teoría del realismo lukacsiano. Primero, la defensa del valor de la cultura burguesa frente a la posibilidad de una cultura proletaria, y más tarde, contra el fascismo. --"Tendencia o partidismo" (1932), "¿Reportaje o configuración?", "Observación crítica en ocasión de la novela de Ottwalt" (1932), "De la necesidad una virtud" (1932), entre otros--. Segundo, el debate entre expresionismo y realismo --"grandeza y decadencia del Expresionismo" (1936), "El ideal del hombre armónico en la estética burguesa" (1938), "Se trata del realismo" (1938), entre otros--. Tercero, la problemática del escritor y su ideología y la relación de ésta con la ideología de los personajes literarios --"Marx y el proceso de la decadencia ideológica" (1938), "¿Tribuno del pueblo o burócrata? (1940), entre otros--. Tomando en consideración estos puntos queremos hacer

varios señalamientos. En primer lugar, aunque separamos estos núcleos a base de la problemática particular que histórico-políticamente se debatía, Lukács respondió utilizando aquellas categorías que van articulando su teoría del realismo y ejemplificando sus respuestas con análisis críticos de escritores que cualifica entre los "grandes" del realismo y los escritores "decadentes". Este estilo de la escritura lukácsiana constituye de por sí una dificultad para la exégesis. En segundo lugar, cualquiera de las categorías en el conjunto teórico del realismo, implica necesariamente una relación respecto a la concepción del sujeto creador real, y, por ende, entra en el problema de la ideología. En tercer lugar, el análisis de cualquiera de las categorías, desemboca necesariamente en la concepción misma del realismo, respecto a elementos concretos tales como el contenido y la forma, la técnica y la función de la literatura, etc. Por todo ello hemos preferido la exposición esquemática y fundamental del propio Lukács, sin poder evitar rozar alguna de estas cuestiones.* En síntesis, a partir de los escritos de análisis crítico y teoría de la

*En la primera conclusión de este trabajo nos ocuparemos de explicitar estas relaciones, especial pero no exclusivamente, los debates con Brecht, Bloch y Seghers.

literatura que Lukács escribió por más de una década,* hemos reunido los elementos de mayor relevancia para sustanciar la ejemplificación del uso balzaciano de la particularidad-tipicidad que se evidencia, según Lukács, en Los campesinos, Las ilusiones perdidas y Papá Goriot.

Lukács postula el siguiente principio: "El verdadero gran realismo retrata al hombre total y a la sociedad total en cambio debe limitarse a algunos aspectos".(169) El contenido que Balzac asume en la Comedia humana es la "sociedad total" francesa en el proceso de ascenso del capitalismo hasta el 1848. La unidad generalizadora de ese desarrollo --Revolución, Napoleón, Restauración, monarquía de Julio--, Balzac cumple con el requisito de "limitarse a algunos aspectos" particularizando situaciones y relaciones en cuyo conjunto los personajes tipifican la totalidad del drama histórico. El modelo de Balzac respecto a la narrativa realista de la historia social habría sido ya expresamente afirmado por Engels en la carta a Miss Harkness...

*Estos artículos y/o ensayos están reunidos en varios volúmenes: Problemas del realismo, Sociología de la literatura, Realistas alemanes del siglo XIX, Significación actual del realismo crítico, y Ensayos sobre el realismo. Otras textos tienen títulos que refieren a un escritor en particular: Goethe y su época, Thomas Mann. Los planteamientos que formulamos más arriba son también válidos para estos textos.

Permitame un ejemplo: Balzac, a quien yo tengo por un maestro del realismo con mucho superior a todos los Zolas del pasado, del presente y del futuro, nos da en la Comédie humaine una excelente historia realista de la sociedad francesa, puesto que, bajo la forma de una crónica, describe, casi año a año, desde 1816 hasta 1848, el empuje siempre creciente de la burguesía ascendente contra la sociedad nobiliaria que, después de 1815, se había reconstruido y había vuelto a enarbolar, en la medida de sus posibilidades, el estandarte de la vieille politesse française. (170)

El método balzaciano consiste en la ideación de personajes que se involucran dramáticamente en situaciones en las cuales expresan sus sentimientos en ideas en forma extremas. Así se iluminan aspectos esenciales que reflejan en forma veraz el fenómeno general del ascenso capitalista francés. Balzac individualiza al personaje en sus rasgos singulares, pero al extremar sus expresiones, clarifica la ubicación del personaje en una clase social y refleja las relaciones sociales contradictorias y los conflictos objetivos del desarrollo del capitalismo en la unidad "general" de ese momento histórico. Así, Lukács válida el juicio de Engels en el cual establece una relación intrínseca entre el realismo y la tipicidad.

Realismo significa, según mi modo de ver, aparte de fidelidad en los detalles, reproducción fiel de caracteres típicos en circunstancias típicas. (171)

En Los campesinos, Balzac centraliza el contenido en el fenómeno general "tanto del fraccionamiento del latifundio, como la excesiva sobre abundancia de capital", resultantes de la revolución de 1789. Lukács puntualiza del arte balzaciano que la novela no se queda en el tratamiento general de esa contradicción histórica del capitalismo francés. Por el contrario, Balzac registra las fuerzas sociales contradictorias que inciden en la lucha usurera por el capital. El drama particulariza a sus protagonistas típicos: el latifundista aristócrata, el usurero urbano y el campesino de pequeña propiedad. En palabras de Lukács:

"En Los campesinos se presenta la batalla que se desarrolla en torno al fraccionamiento de un latifundio y no traspasa los angustiosos límites de este latifundio y de la pequeña ciudad vecina. Pero representa los hechos sociales de la persona y de los grupos que combaten en esta lucha en torno al fraccionamiento representando los momentos esenciales del capitalismo de provincia, describe también en esta moldura limitadísima la evolución íntegra del capitalismo francés después de la revolución, la decadencia de la nobleza y sobre todo, la tragedia de la clase de los campesinos, liberados por la revolución y nuevamente hechos por ellos esclavos; la tragedia de la distribución de la tierra entre los campesinos." (172)

Balzac logra pues, en la novela Los campesinos, conformar las características generales de un mundo social, organizando las mediaciones de una problemática

particular que tipifica a los personajes que la viven. La novela resulta así en un reflejo objetivo de las contradicciones típicas de esa problemática en su momento histórico particular.

Las ilusiones perdidas es una novela que permite ejemplificar la complejidad de la categoría de particularidad y la de tipicidad literaria --síntesis dialéctica de fuerzas sociales que operan en un momento histórico determinado y de los personajes que viven las contradicciones objetivas desde su pasión personal en un destino individual--. En el marco general del ascenso del capitalismo francés, Balzac particulariza la mercantilización de la literatura, centro donde se mueve la acción de Las ilusiones perdidas en todas sus determinaciones:--el "periodismo, teatro, editoriales--". En palabras de Lukács:

En el cuadro de este proceso, Las ilusiones perdidas es un poema tragicómico que trata de la "capitalización del espíritu." La novela muestra cómo la literatura (y con ella toda ideología) se reduce poco a poco en mercancía, a objeto de cambio, e ilustra la acaecida capitalización del espíritu en todos los campos, coloca la tragedia general de la generación posnapoleónica en un cuadro social, diseñado con mayor profundidad de todo lo que ha hecho el más grande contemporáneo de Balzac: Stendhal. (173)

En primer lugar, Lucien es un personaje que dramatiza la pérdida de un talento y la fractura de su sensibilidad poética en lucha con la mercantilización

literaria. Lukács afirma reiteradamente que la literatura realista requiere de una variedad de tipos jerárquicamente ordenada, que actúan en situaciones típicas, reflejando las fuerzas operante en la realidad. Así en Las ilusiones perdidas, la tipicidad de Lucien se complementa en relación directa con otro personaje...

... David Séchard es un inventor que descubre el modo de producir papel a más bajo costo, pero es explotado por los capitalistas; Lucien lleva al mercado del capitalismo parisiense el lirismo más puro y delicado. (174)

En segundo lugar, la complejidad del fenómeno elegido como particularidad en esta novela, se transparenta a través de las peculiaridades del carácter de los personajes-tipos y en una multiplicidad de contingencias que cobran su significación en relación con las determinaciones sociales que les sirven de base. Lucien es talentoso y débil, con una sensibilidad que aspira a la "pureza poética" y ávido de placer. Estos aspectos contradictorios en el carácter de Lucien son hilos que le permiten a Balzac mover el destino de Lucien en una sucesión de etapas-- la pureza, el éxito, la corrupción, la derrota--, que reflejan las determinaciones mediadoras de la contradicción fundamental, a través de las relaciones sociales con otros personajes. El personaje-tipo, dialécticamente complementario de Lucien es Séchard, en cuyo carácter

domina un "estoicismo puritano." Por eso Séchard acepta resignadamente el engaño en el plano personal, mientras que socialmente valida la explotación de su invento.

De esta manera, los caracteres y las acciones de Lucien y Séchard permiten elucidar los elementos que constituyen la complejidad tipicadora, esto es, las relaciones dialécticas entre la esencia y la apariencia, lo casual y lo necesario, etc., cuya unidad refleja la totalidad del fenómeno en su objetividad histórica. Al colocar a Lucien en el centro de la acción, Balzac utiliza con bastante libertad el recurso de la casualidad. Lukács afirma que esta licencia poética es uno de los méritos de la escritura realista de Balzac. La multiplicidad de casualidades en que se mueve la acción de Lucien, cobra la "apariencia" de una lucha subjetivamente independiente contra otras pasiones que también se expresan dentro de circunstancias aparentemente contingentes. Sin embargo, ese cúmulo de situaciones y pasiones con las que tropieza la acción y el carácter de Lucien --en una aparente contingencia-- integran una "línea evolutiva" cuya "unidad orgánica" se encuentra en la necesidad causal de las condiciones objetivas que determinan el fenómeno de la mercantilización de la literatura. A través de muchas mediaciones de apariencia casual, Balzac revela

el carácter típico de su héroe en una cadena de acciones y de relaciones sociales típicas que lo llevan necesariamente a su derrota final reflejando los nexos esenciales del fenómeno novelado.

En síntesis, en *Las ilusiones perdidas*, Balzac confirma la conceptualización lukacsiana de la particularidad-tipicidad como centro organizador de mediaciones dialécticas entre lo singular y lo universal. Lukács afirma que:

Lo universal es por consiguiente en Balzac siempre concreto, real, vivo. ... La genial fantasía de Balzac se revela precisamente en el hecho de que escoge y mueve a sus figuras de modo que el centro de la acción se encuentra siempre en aquellas cualidades individuales que son más aptas para iluminar el aspecto más esencial del proceso social, del modo más completo y con una transparente conexión con el conjunto del proceso mismo.

... Pero esta individualidad resulta siempre la socialmente "típica", el momento socialmente "universal" que sólo el análisis posterior puede distinguir de los hechos individuales. En la obra están indisolublemente fusionados... (175)

Papa Goriot nos permite ampliar el análisis de la particularidad-tipicidad en la dimensión de relaciones categoriales ya enunciadas, a saber, contenido-forma y la jerarquización de los tipos, en función compositiva de la obra de arte literario. Lukács recoge dos principios hegeliano-marxista, respectivamente. Por un lado, Hegel había hecho explícito la unidad que vincula dialécticamente al contenido y la forma. Por otro lado,

Marx enriquece la concepción de lo concreto en tanto "unidad de lo diverso" que resulta de "muchas determinaciones". La integración de estos dos principios fundamenta la conceptualización lukacsiana del contenido artístico como una particularidad que representa un conjunto total a la intuición sensible, precisamente, porque esa particularidad cobra su forma concreta en la plasmación de múltiples determinaciones.

Según Lukács la particularidad que organiza el contenido de Papá Goriot, conforma la contradicción entre la victimización y la rebeldía en el marco de las instituciones de la sociedad capitalista-burguesa. Los personajes en Papá Goriot se identifican individualmente por una pasión --desamparo, afán de dominio, depravación--, cuyo conjunto tipifica las formas objetivas de la contradicción fundamental, esto es, víctima-rebelde. La separación de los núcleos problemáticos acumulados en la obra conduciría a una lectura de acción "inverosímil" de Papá Goriot --..."la tragedia familiar definitiva de los Goriot, la tragedia amorosa de la Beauséant, el desenmascaramiento de Vautrin, la tragedia preparada por Vautrin en la casa Taillefer, etc."--.(176) No obstante, Lukács rechaza esta lectura y subraya la unión dialéctica entre el contenido y la forma que hace de Papá Goriot un ejemplo

extraordinario del realismo literario crítico a base de las situaciones y los nexos en las relaciones de las clases sociales que reflejan los personajes típicos en la novela. La acumulación extremada de "tragedias" constituye la forma del contenido cuyo conjunto típico está jerárquicamente ordenado en consonancia con las contradicciones que determinan las instituciones sociales burguesa en sus niveles objetivos. En palabras de Lukács:

Si por ejemplo Vautrin propone a Rastignac que se case con la hija repudiada del millonario Taillefer, mientras él cuidará de que el hijo del millonario muera en un desafío y la hija repudiada se convierta en heredera única, para que ambos puedan repartirse la herencia, esta situación no significa más que el esbozo de una novela policíaca vulgar. Pero los conflictos internos de Rastignac son los conflictos de toda la generación joven del período posnapoleónico. Esto se aprecia en las conversaciones contrastantes con Bianchon. Las contradicciones de las sociedad que provoca estos problemas aparecen en el análisis de las experiencias de individuos socialmente tan distintos como Vautrin y la vizcondesa de Beauseant a un nivel intelectual de gran altura. El destino de Goriot proporciona para Rastignac una ilustración contrastante con estas reflexiones. Sólo por todo esto se convierte para nosotros la situación en sí misma meramente criminal en una gran tragedia social. (177)

De esta manera, la variedad y la jerarquía de los tipos se convierten en un principio de la composición realista. Ya hemos trabajado en otro lugar la necesaria pluralidad de tipos que, según Lukács, complementan entre sí el reflejo objetivo de la realidad histórico-social. Ahora sólo queremos enfatizar que dentro de la

pluralidad existe un personaje de mayor "rango" que ordena la jerarquización de los tipos restantes "del centro a la periferia e inversamente." En la narrativa de Balzac abundan los personajes, pero el escritor individualiza a un tipo en el centro. Lukács afirma que ese "rango" no resulta de una causalidad formal. Balzac trabaja en el personaje de mayor "rango" la fisionomía intelectual más completa, la más consciente y la más generalizable. En otras palabras, el personaje ocupa formalmente el lugar central porque Balzac particulariza típicamente en su carácter, en sus ideas, en sus pasiones y en las situaciones que requieren su acción, las contradicciones objetivas fundamentales. Esa particularidad centralizada en un individuo permite ordenar jerárquicamente a los otros personajes, tipificando sus relaciones. Así, la novela resulta una composición que refleja las determinaciones socio-históricas, mayores y menores, en una complejidad abarcadora.

En este compendio que hemos hecho se pone de manifiesto la concepción de la particularidad-tipicidad que Lukács utiliza como criterio teórico en el análisis de la organización narrativa en las tres novelas mencionadas. Balzac representa para Lukács el mejor ejemplo del realismo crítico europeo del siglo XIX.

Reiteramos que el realismo crítico tiene un carácter gnoseológico, que Lukács fundamenta en la objetividad de la historia social. En la esfera literaria, el conocimiento de la realidad social constituye una clave para configurar personajes-tipos, jerárquicamente diversos. Lukács postula que los personajes son tipos en tanto que piensan, sienten y actúan en situaciones que reflejan las fuerzas, los nexos y las condiciones típicas de aquellos conflictos que agrupan y relacionan a los personajes en una problemática particular.

Hemos señalado en otro lugar, que entre los análisis críticos de los escritores representantes del "gran" realismo y la teoría de la literatura realista se establece un círculo en el pensamiento de Lukács. Esta relación circular entre teoría y análisis literario se dramatiza con Balzac. Por un lado, en la narrativa de Balzac están presentes las categorías fundamentales del realismo gnoseológico en su expresión crítica. Por otro lado, Lukács hace una lectura realista gnoseológica de la narrativa balzaciana; lectura que vuelve a recordarnos un juicio de Engels respecto al contenido de *La comedia humana*... "he aprendido más que de todos los historiadores, economistas y estadistas profesionales de este período." (178) Enfatizamos que es una lectura lukácsiana de Balzac, porque la ejemplaridad

paradigmática de Balzac constituye uno de los elementos controversiales respecto a la teoría del realismo literario que Lukács formula.

Posada llama la atención al hecho de que Lukács toma la frase "caracteres típicos en situaciones típicas" como una definición del realismo en general y no del realismo del siglo XIX, en el contexto histórico en que Engels se planteaba los problemas relativos a una conceptualización del realismo socialista. Cuando Lukács, a su vez, protagoniza esta discusión tiene ante sí varias concepciones de la tipicidad. Una de ellas, la propuesta de Zhsánov del "héroe positivo" como paradigma típico de la nueva realidad social en la Unión Soviética. Dice Zhdánov:

Aquí, los héroes principales de las obras literarias son los constructores activos de la vida nueva: obreros y obreras, koljosianos y koljosianas, miembros del partido, administradores, ingenieros, jóvenes comunistas, pioneros. He ahí los tipos fundamentales y los héroes esenciales de nuestra literatura soviética. El entusiasmo y la pasión del heroísmo impregnan nuestra literatura. Ella es optimista, pero en modo alguno por una especie de primordial instinto zoológico. Es optimista en su esencia, porque es la literatura de la clase ascendente, del proletariado, de la única clase progresista, de vanguardia. La fuerza de nuestra literatura soviética reside en que sirve la causa nueva, la causa de la construcción del socialismo. (179)

Para el año 1934 ya Lukács había superado la ilusión de una cultura proletaria. En aquel momento Lukács no ataca directamente la postura de Zhdánov, pero

estratégicamente mediatiza su crítica en un análisis de
La madre de Gorki, novela ejemplar para Lukács del
realismo socialista. Dice Lukács:

El gran cambio que esta novela representa en toda la literatura moderna, no consiste por lo tanto, sólo en el hecho de que Gorki ha logrado formar el héroe "positivo" y muestra con su procedimiento cómo los héroes "devienen" héroes positivos, sino también en el hecho de que, en la literatura de la sociedad de clase, Gorki primer clásico del realismo socialista, consigue el pathos positivo de la poesía épica. (180)

Posada reafirma el rechazo de la visión zhdanovista sobre el héroe típico, recogiendo de paso, una cita posterior del propio Lukács. Dice Posada:

Las deformaciones de la teoría del héroe positivo conducen a una ruta propagandístico-periodística ya que "su tipicidad no depende de las grandes tendencias vivas de un período dado, sino principalmente está ligada al momento presente, pasajero de por sí". En un escrito posterior sobre el mismo asunto Lukács sostiene que la actitud dogmática estaba en el fondo determinada por la necesidad de justificar decisiones políticas, lo que tornaba el universalismo abstracto y la inmutabilidad de los principios, en determinaciones puramente empiristas y pragmáticas. La exageración de los casos extremos pintados con los mejores colores, revestidos de sus mejores galas, convierte la "tipicidad en un juicio de valor positivo o negativo sobre la forma de las conductas, según aparezcan contribuyendo a las decisiones del poder u obstaculizándolas", dando por resultado el que en vez de un comportamiento complejo y rico, se dé un esquema de propaganda. (181)

Es interesante descubrir que Brecht, quien difiere de Lukács en muchos de los elementos constitutivos de su teoría literaria, comenzando por la concepción misma del realismo, tampoco suscribe totalmente las tesis

zhdanovistas del héroe positivo, como tipicidad paradigmática intrínsecamente vinculada al realismo socialista. Brecht no sustenta una posición normativa del tipo sino una noción funcional. Para Brecht el artista produce el tipo, lo inventa, en función de la estructura de la obra. El héroe puede ser positivo o negativo, siempre y cuando su acción quede entramada en la relaciones sociales que el artista elige para estructurar la obra.* En la palabras de Brecht:

Son históricamente significativos (típicos) las personas y los acontecimientos que, no siendo tal vez los más frecuentes por término medio ni lo que más llaman la atención, son, sin embargo, decisivos para los procesos evolutivos de la sociedad. La elección de lo típico debe hacerse según lo que para nosotros es positivo (deseable) y según lo que para nosotros es negativo (indeseable). " (182)

Lukács también rechaza la excepcionalidad del héroe en la literatura de vanguardia y denuncia calificando de realismo "decadente" la configuración subjetivista "exacerbada" del personaje. A estos personajes les falta una fisionomía intelectual típica que se sustituye por un refinamiento literario en la plasmación del individuo y que resulta en una acentuación psicológica en la que el carácter queda disuelto. La realidad histórica y social desaparece en "un complejo de

*"Brecht no rechazó la noción de la típico pero encontramos en su obra varios modulaciones de ella. A veces lo típico es una esquema, a veces --sobre todo

percepciones directas", haciendo del yo "un mero centro de colecciones de tales percepciones". El hombre excepcional se coloca por encima de los problemas fundamentales de la sociedad y de la historia.

Lukács maneja, para rechazarla otra concepción del tipo entendido como "término medio", al identificar en forma reduccionista, a nuestro juicio, "el término medio" con el naturalismo. De esta manera, Lukács tira una línea de realismo "decadente" que incluye a Zola, por el naturalismo hasta Musil, por la "huída hacia lo patológico" considerado como una excentricidad --polos opuestos a lo típico en sentido lukacsiano--. Respecto a la tipicidad, la crítica al naturalismo se concentra en la recusación de una pseudo-objetividad que elabora al hombre medio de la vida cotidiana.

La poetización de la vida cotidiana como principio del realismo significa para Lukács, la renuncia a penetrar en las contradicciones de la problemática social porque estas no aparecen en la superficie. Si el escritor tipifica la apariencia de lo cotidiano, transforma el movimiento de la vida en descripción de cuando deja la etapa de sus piezas didácticas-- algo más concreto, rico, vivaz. Lo típico es "lo importante" aunque no a partir de definiciones (estéticas, humanísticas, políticas, etc.) sino de aquellos condicionado "históricamente", o sea, dentro de la estructura de la obra de que se trata. Posada, Francisco. Lukács, Brecht y la situación actual del realismo crítico. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1969. p.240.

estados inmóviles. La descripción que hace el poeta de la acción alienada en "imágenes de estado" pierde la función de hacer patente las determinaciones sociales más recónditas que existen objetivamente en la realidad y que son vividas subjetivamente por los individuos. Lukács considera esta descripción de la apariencia como una norma mediocre.

En una oposición entre su propio concepto de lo típico y este último, (en que vincula como una contradicción complementaria el "término medio" y la excentricidad), se expresa Lukács en los términos siguientes:

La literatura, cuya visión del mundo se funda en la concepción aristotélica del *zoo politikon*, crea los tipos en relación orgánica, indisoluble, con la agudización de las contradicciones que se revelan en los factores sociales y en el individuo plenamente desarrollado. Por ello, precisamente, en las obras de esta literatura, las pasiones individuales más extremas están representadas en tipos socialmente normales (Shakespeare, Balzac, Stendhal). Desde este ángulo, la vida banal cotidiana y el hombre mediocre aparecen como formas difusas, debilitadas, de las contradicciones objetivas y subjetivas y la excentricidad como una deformación socialmente condicionada. Pero debe quedar bien establecido que las pasiones más fuertes de los grandes personajes literarios más representativos, nada tienen que ver con la excentricidad en el sentido propio y más restringido de este término. (183)

Hemos señalado que la categoría de particularidad-tipicidad también comprende una función crítica de la ideología. A juicio de Lukács, el desarrollo del

capitalismo que transforma la ideología burguesa del heroísmo a la apología, son los componentes sociales objetivos que destruyen los fundamentos del "gran" realismo crítico y, simultáneamente las bases subjetivas para el escritor realista. Los escritores burgueses de la segunda mitad del siglo en adelante están ideológicamente incapacitados para comprender las conexiones sociales en toda su complejidad contradictoria; "observan" con aversión los cambios en su propia clase sin entender la perspectiva histórica que están presenciando, menos aún, incorporarse a la lucha del proletariado. Esta barrera ideológica del escritor la heredan los personajes quienes desconocen la base social de sus sentimientos, problemas e ideas perdiendo así la riqueza que tienen los personajes del "gran" realismo.

De esta manera entendemos que Lukács se ocupe tan especialmente de la ideología del escritor y la utilice como un criterio axiológico para analizar la ideología de los personajes literarios. Lukács conceptualiza la ideología en términos de "la suma resumida y elevada a cierto nivel de generalización de sus experiencias vitales" y afirma que sólo una ideología "firme y viva" potencia la creatividad para idear héroes en cuyos destinos se evidencie la objetividad social

contradictoria típica. Esta concepción gnoseológica de la tipicidad presume, a juicio de Lukács, dos niveles de conocimiento en el escritor. En primer lugar, el sujeto artístico real debe dominar cognoscitivamente el proceso histórico-social en su complejidad objetiva. En segundo lugar, el sujeto artístico real debe conocer sus propia ideología de clase. Según Lukács, este autoconocimiento le permite al escritor evaluar su ideología y reconocer si la misma está en oposición o se integra al movimiento progresista de las fuerzas sociales.

Así, Lukács recoge y valida la interpretación de la narrativa de Balzac como un "triunfo del realismo". En palabras de Lukács:

Precisamente ésta es en cambio la esencia del realismo de Balzac: el hecho de que parte de una justa concepción de la existencia social, hace de Balzac un maestro insuperable en dar a las grandes corrientes espirituales esa fuerza espiritual que determina la ideología humana. Balzac ilumina estas fuerzas espirituales reconduciéndolas a sus propias raíces sociales; esto es haciéndolas obras ideológicamente en el mismo sentido de sus orígenes sociales. Con estos, la ideología pierde su aparente independencia de la vida material de la sociedad y resulta, en cambio, una manifestación suya, un elemento suyo. (184)*

*En su crítica al realismo "decadente" dice Lukács: "Los realistas modernos que, siguiendo la decadencia de la ideología burguesa, han perdido esta profunda comprensión de las relaciones sociales, perdiendo también la profundidad en la capacidad real de abstraer, buscan inútilmente conectar las particularidades, para conseguir una expresión concreta del conjunto, no logrando la concreción de los factores reales, objetivamente decisivos, que la determinan." Lukács, G. Ensayos sobre el realismo. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1965, p.61.

La postura ideológica de Balzac es ampliamente conocida. Lukács postula que la integridad ética y artística de Balzac triunfa sobre su propia ideología legitimista, ofreciendo en la Comedia humana un cuadro objetivamente verídico de la sociedad de su tiempo. De esta manera, Lukács consagra el modelo balzaciano...

En Balzac la búsqueda de la verdad, búsqueda desesperada, ansiosa de penetrar hasta las raíces, es un trágico pero significativo grado de humanismo. En las luces crepusculares de esa época de transición, en la cual el sol del humanismo revolucionario de la burguesía estaba ya en el ocaso y el color del naciente nuevo humanismo, democrático y proletario no era aún visible, esa forma de la crítica del capitalismo, era la vía más segura para conservar la gran herencia burguesa-humanista y salvarla en su mejor parte para el porvenir de la humanidad. (185)

La vinculación, necesaria para Lukács, entre sujeto histórico y sujeto artístico, incorpora a Balzac en la historia de los "grandes" escritores realistas-humanistas.

B. Particularidad y tipicidad en el realismo de Tolstoi

Lukács afirma que Tolstoi continúa la tradición del "gran" realismo precisamente en el momento que en la Europa occidental se estaba produciendo un realismo "decadente". Ambas líneas de la historia literaria realista tienen fundamentos objetivos. "Tolstoi es el poeta de la rebelión campesina de 1861 a 1905". La narrativa de Tolstoi se enmarca, pues, en el período prerevolucionario ruso, determinado por un capitalismo atrasado. El antagonismo entre el campesino y los propietarios no es equivalente a la lucha de clases entre el proletariado y la burguesía, que centraliza la vida social de los contemporáneos de Tolstoi en la Europa occidental. En consecuencia, la ideología burguesa en Rusia no ha podido todavía asumir el carácter apologético que, según Lukács, condiciona la "decadencia" del realismo occidental. La continuidad del "gran" realismo ruso, no implica subjetivamente una influencia directa de los escritores occidentales en Tolstoi. Significa que el material que Tolstoi conforma en su narrativa, constituye un problema principal que está contenido en la objetividad social de su tiempo, a saber, "las relaciones entre los explotadores y los explotados del campo". Problemática que, a juicio de Lukács, el escritor observa del lado de la nobleza y

narra con "ingenuidad" e "inconciencia ideológica".

El realismo vuelve a triunfar, esta vez, sobre la ideología reaccionaria de Tolstoi y a pesar de las soluciones utópico-místicas que el escritor ofrece para los problemas que plantea. Así, Lukács avala el juicio de Lenin respecto a las contradicciones en la escritura del novelista. En palabras de Lenin:

De un lado, es un artista genial, que no sólo ha producido lienzos incomparables de la vida rusa, sino obras de primer orden en la literatura mundial. De otro lado, es un terrateniente poseído de cristiano fanatismo. ... De un lado, una crítica implacable de la explotación capitalista, la denuncia de las brutalidades del gobierno, de esa comedia que son la justicia y la administración pública, un análisis de todas las profundas contradicciones entre el aumento de las riquezas y las conquistas de la civilización y el aumento de la miseria, el embrutecimiento y las penalidades de las masas obreras; de otro lado, la prédica fanática del "no oponerse" por la violencia "al mal". De un lado, el realismo más lúcido, que arranca todas y cada una de las caretas, de otro lado, la prédica de una de las cosas más repugnantes que existen bajo la capa del cielo, a saber: la religión;... (186)

De esta manera, la grandeza literaria de Tolstoi se fundamenta en las categorías constitutivas del realismo lukasiano, según examinaremos de inmediato respecto a la aplicación de la particularidad-tipicidad. La particularidad que funciona como mediación unificadora en la obra literaria de Tolstoi es la explotación del campesino. No obstante, Lukács puntualiza que Tolstoi

tipifica la totalidad del fenómeno de la explotación, tanto en la vida y la conciencia del campesino explotado como en la vida y la ideología del noble explotador. Se constituye así, en la narrativa de Tolstoi, el centro que organiza los detalles minuciosos significativos, las opiniones y las ocupaciones que le dan forma al contenido de la vida social del período novelado.

La conformación típica en la narrativa de Tolstoi se efectúa mediante una plasmación distinta a la que Lukács elabora en el análisis de la tipicidad balzasiana. Lukács resuelve esta diferencia por vía dialéctica de la relación unitaria contenido-forma y reitera que las cuestiones estilísticas en los "grandes" del realismo se les imponen desde la objetividad de sus materiales. La narrativa de Balzac, tiene un estilo dramático. Sus héroes participan directamente en la acción social viviendo las contradicciones del ascenso del capitalismo; tipifican las relaciones contradictorias objetivas en ese proceso. Esta no es la situación histórica en la sociedad que sirve de base a la narrativa de Tolstoi. El atraso capitalista de la sociedad rusa está determinado por un desarrollo acelerado de burocratización dentro del estado zarista. Consideremos con mayor atención esta relación histórico-artista.

En el libro ¿Qué hacer?, Lenin había examinado el fenómeno del burocratismo para combatir una visión economicista del desarrollo revolucionario socialista. Lukács parte de las tesis de Lenin, en un artículo que titula "Tribuno o burócrata", analizando las categorías definitorias del burócrata y las aplica a la cultura en general y a la literatura en particular. De ese artículo nos interesa destacar solamente dos conclusiones. Primero, el burocratismo es un fenómeno que se origina en la división capitalista del trabajo social. La apropiación privada de la riqueza requiere de una planificación que divide socialmente el trabajo para el crecimiento de la producción y la reproducción continua de la plusvalía. Históricamente, la planificación de la producción entró, en el mundo moderno, en una etapa de mecanización y automatización, incluyendo al trabajo humano. Segundo, la división social del trabajo, que asigna una tarea al particular productor, tiene efectos ideológicos. La repetición mecánica y automática del trabajo habitúa en el particular productor una relación espontánea e inmediata con el objeto de trabajo. La espontaneidad en la actividad productiva, dentro de la división social del trabajo, alcanza su forma más acabada en el burócrata. Desde el punto de vista objetivo, la espontaneidad

burocrática se caracteriza por la inmediatez, esto es, por la ausencia de actividad teórica que incluya al objeto de trabajo respecto a las leyes generales en las que se mueven las fuerzas históricas en la sociedad. Desde el punto de vista subjetivo, la eficiencia del comportamiento burocrático tiene como criterio nuclear la capacidad para ofrecer una respuesta espontánea e inmediata a cualesquier requerimiento que se le plantee al funcionario en su esfera de trabajo.

Tenemos, pues, dos condiciones objetivas que se imponen a la ideación de tipos en el estilo realista de Tolstoi. Por un lado, el atraso del capitalismo, que le impide la acción dramática a los heroes típicos. Y, por otro lado, la burocratización del estado zarista, que penetra toda la actividad de la vida social, dándole un caracter "definido" al mundo en que se mueven los personajes. Estas dos condiciones objetivas, se trasmutan en principios compositivos de plasmación típica. Lukács afirma que, primero, Tolstoi coloca a sus personajes en la "medianía" de la vida cotidiana, moviéndolos a situaciones "extremas" que de golpe reflejan las contradicciones ocultas. Segundo, Tolstoi construye sus tipos llevándolos a los límites máximos de sus "extremas posibilidades".

Podemos anudar ahora los puntos que hemos

elaborado para comprender la aplicación que hace Lukács de la particularidad-tipicidad en la narrativa de Tolstoi. Reiteramos, que la particularidad dominante en la obra de Tolstoi es, según Lukács, el problema de la explotación en el campo, en el contexto histórico-social de un estado zarista de capitalismo atrasado. La asimilación de la vieja nobleza rusa al proceso de capitalización se realiza mediante un burocratismo ascendente. La división social del trabajo convierte a la burocratización en un instrumento general de explotación. El reflejo realista de ese proceso que Tolstoi ofrece es "completo y fiel". En palabras de Lukács:

Siendo tan grande y universal artista como es, ilustra el proceso social observado en sus referencias a todas las clases de la población. Descubre la dialéctica y pone de relieve que la división del trabajo de la burocracia capitalista deshumaniza no sólo a los oprimidos, sino también a los opresores, volviéndolos meros autómatas, y además, autómatas malvados. El mismo proceso se vuelve además contra el propio burócrata, en todos los momentos de su vida en el cual afloran sus más elementales necesidades vitales y el pobre residuo de su humanidad pide ayuda. (187)

La burocratización institucional, que se generaliza en todas las relaciones de la vida social, explica ese carácter "definido" del mundo narrativo de Tolstoi. Es un mundo en que las clases dirigentes no pueden

intervenir dinámicamente en las instituciones sociales que han sido organizadas para que funcione eficientemente la maquinaria estatal. En consecuencia, aun en aquellos personajes que Tolstoi trabaja con una fisonomía intelectual más rica, ocurre una separación "moral y espiritual" entre el funcionario y el estado, que Tolstoi tipifica. Dice Lukács:

Iván Ilich es un juez completamente burocratizado que ha eliminado de los procesos, con inteligencia burocrática, todo indicio, toda partícula de elementos humano, reduciéndolos a una perfecta rueda del gran mecanismo zarista de la opresión. Inútilmente los acusados, metidos entre las ruedas del mecanismo, se esfuerzan por demostrar los aspectos humanos que distinguen su caso de cualquier otro, el hábil juez, con su calmada cortesía, lo reconduce al abigarramiento de los párrafos que lo trituran como quiere el interés del zarismo. Pero Iván Ilich está ahora gravemente enfermo y quiere tener de su médico algunas aclaraciones sobre su estado. Pero el médico es un burócrata no menos cumplido, un mecanismo no menos perfecto que Iván Ilich, y trata a su paciente exactamente como éste había tratado a sus acusados. (188)

La ideología burocrática que congela las instituciones sociales por su automatismo y mecanización definida, penetra en la vida privada. Lukács recoge un ejemplo del tratamiento burocrático del amor en la mente de Karenin, cuando éste se percata de la atracción amorosa entre Ana y Vronski:

En la mente de Karenin se ordenó todo lo que quería decirle a su mujer. Pensando en estas cosas, experimentó el disgusto de tener que emplear su mente y su tiempo en un uso doméstico tan insignificante, pero no obstante estaban ya en

su cabeza, prontos, claros y resueltos, la forma y el orden del discurso a hacer: "Debo decir y poner de relieve lo que sigue: en primer lugar, aclarar la importancia de la opinión pública y de la decencia; en segundo lugar, explicar el significado religioso del matrimonio; en tercer lugar, si fuera necesario, señalar la consecuencia trágicas que podrían alcanzar a nuestro hijo; en cuarto lugar, resaltar que el hecho también para Ana constituye una desgracia." (189)

Así, Tolstoi cumple con el requisito primario del realismo gnoseológico lukacsiano, a saber, la totalidad de sus novelística se fundamenta en la objetividad histórico-social. El drama histórico de la explotación del campo constituye el trasfondo de la producción artística del escritor. Sin embargo, para la ideación de los tipos, las contradicciones sociales no ocupan un lugar central, sino que son para los héroes sólo una posibilidad, a saber, la de representar los polos contradictorios "como extremas posibilidades humanas". La tipicidad es, pues, mediata. La particularidad que organiza, mediando, las relaciones sociales de los tipos se concreta en la pregunta: "De qué modo la vida de ese determinado personaje se basa sobre la renta de la tierra, sobre la explotación de los campesinos, y cuáles son los problemas que de estas bases sociales se reflejan en su conciencia." (190) Esta forma interrogativa de plantear la particularidad que vertebró la novelística del escritor, tiene una formulación anticipada en el juicio de Lenin, que en homenaje

póstumo, emite sobre la producción artística de Tolstoi.

Dice Lenin:

Las obras de Tolstoi expresaron la fuerza y la debilidad, la potencia y la limitación del movimiento de las masas campesinas precisamente. Su protesta calurosa, apasionada y muchas veces de una dureza implacable contra el Estado y la Iglesia policiaco-oficial refleja el pensar y el sentir de la primitiva democracia campesina, en la que siglos de servidumbre, de arbitrariedad y saqueo por parte de los funcionarios, de jesuitismo, de engaños y mistificaciones eclesiásticas acumularon montañas de cólera y de odio. Su negación inflexible de la propiedad privada de la tierra refleja la psicología de la masa campesina en el momento histórico en que el viejo sistema medieval de posesión de la tierra --tanto de la tierra de los terratenientes como de los lotes asignados a los campesinos por vía burocrática-- se convirtió definitivamente en un estorbo insuportable para el desarrollo del país y en que este viejo sistema de posesión de la tierra debía ser inevitablemente destruido del modo más violento e implacable. (191)

Lukács entiende que Tolstoi utiliza la metodología de "las posibilidades humanas extremas" para plasmar tipos como solución al trabajo con un material desfavorable. La fuerza que mueve la acción es la búsqueda de armonía entre la forma de vida del héroe y la imagen que éste tiene de sí mismo. La derrota continua de tal satisfacción impulsa al héroe a realizar actos excesivos que, de esta manera, reflejan la contradicción entre objetividad social y aspiración individual. El hecho de que el héroe renueve el intento de cumplir anhelos de su existencia, repitiéndose una y otra vez, la posición extrema le imprime a la narrativa

de Tolstoi un "dinamismo" distinto al dramatismo que caracteriza a la obra de Balzac.

El "gran" realismo de Tolstoi se acentuó por la capacidad de mostrar la unidad intrínseca entre los tipos, pese a lo heterogéneo del mundo que novela. Particularizando su narrativa en la explotación del campo, Tolstoi conforma personajes que reflejan las situaciones típicas de la explotación campesina en sus aspectos diferenciadores fundamentales. En palabras de Lukács:

Esta extraordinaria concreción de la visión poética significa que Tolstoi no reduce a meros esquemas las condiciones sociales ni sus reflejos psicológicos. Por una parte distingue con la mayor precisión entre pequeño y gran propietario, entre el cultivador directo y el propietario que vive lejos de su tierra, de su renta, entre el propietario tradicional y el capitalista, entre el propietario y el burócrata o el intelectual que ahora se ha separado de la categoría de los propietarios aunque viviendo todavía total o parcialmente de la renta de la tierra, etcétera. Pero por otra parte, ve claramente que todos estos motivos sociales pueden obrar de modo muy distinto, según las características las pasiones, etcétera, de los distintos personajes, y pueden producir evaluaciones y destinos humanos muy diferentes. (192)

Asimismo, tratándose de un mundo "definido", Tolstoi no puede conformar personajes que muestren una fisionomía intelectual rica y plena, personalidades desarrolladas que lleven a cabo "una acción adecuada". Según Lukács, ésta es la razón por la cual Tolstoi coloca a sus personajes en medio de la vida cotidiana.

Tolstoi define con precisión y exactitud la esfera de actividad, los conflictos con la vida, la necesidad y la posibilidad de los estados de ánimo de los personajes. La síntesis de estos elementos constituye la totalidad del carácter del héroe. En tanto la acción se mueve continuamente alrededor de "posibilidades extremas", se crea un "espacio concreto". En consecuencia, donde en Balzac reina la casualidad, en Tolstoi rige la exactitud; allí donde la acción cobra una rapidez dramática, acá se mueve en un espacio definido y el carácter resume las manifestaciones psíquicas dentro de ese espacio. Una de las características de la particularidad como centro organizador, vuelve a rendir frutos. Lukács ha sostenido que ese centro es móvil, y su movimiento, depende de las necesidades conformadoras del contenido para un reflejo objetivamente fiel. A juicio de Lukács, la grandeza literaria de Tolstoi se muestra por el hecho de que el escritor no determina absolutamente los límites de ese "espacio concreto". El espacio se amplía o se estrecha según varían las condiciones de vida del personaje y en consonancia con su desarrollo interno. En este proceso de cambios, el personaje tipo mantiene, a la vez, los rasgos individuales con los nexos sociales y el mundo de la novela se hace más complejo y rico.

La producción artística de Tolstoi entrañaría un elemento de precariedad si faltara la necesaria vinculación en la teoría literaria lukcasiana, entre el humanismo y el "gran" realismo. Lukács reitera el "triunfo del realismo" humanista en Tolstoi por dos vías, a saber, tanto en sus escritos teóricos como en su novelística. Tolstoi formula una crítica al arte moderno --desde el Renacimiento-- en la que articula una teoría de la decadencia como consecuencia de la pérdida del sentido religioso de la vida en aquellos que tienen el poder para estructurar las fuerzas sociales en el mundo capitalista-burgués. La visión decadente del mundo moderno permea la obra literaria de Tolstoi en la que aparecen soluciones utópicas y místicas, e inclusive un cierto agnosticismo, que representa con mucha claridad el personaje Kostantín Levin. Lukács traduce estos elementos reaccionarios de la crítica y de la estética de Tolstoi en la afirmación de una denuncia respecto a la deshumanización de la vida social, en general, y la hostilidad capitalista al arte, en particular. Lukács afirma, pues, la existencia de una "línea fundamental" en la crítica y la estética de Tolstoi que lo emparenta con la mejor tradición humanista. "Se trata de defender la integridad humana contra las deformaciones que nacen necesariamente de la

civilización capitalista." (193) Esa defensa de la "integridad humana" se hace efectiva mediante la producción de una literatura de carácter popular.

Hemos trabajado en otro lugar la variedad de acepciones que tiene el concepto de "lo popular" en el discurso de Lukács. Entendemos que aplicado a la narrativa de Tolstoi se enlazan dos acepciones complementariamente. Por un lado, literatura popular es aquella que tiene una capacidad educativa porque en su contenido se conforman "los grandes problemas de la vida". Por otro lado, literatura popular es la que va dirigida al pueblo trabajador porque allí radica la exigua posibilidad de volver a vincular el arte y la vida; posibilidad que está cancelada en la cultura oficial por la decadencia ideológica de la clase dominante. Desde esta perspectiva humanista, reiteramos la aplicación lukacsiana de la particularidad a la narrativa de Tolstoi, a saber, la explotación en el campo. Lukács afirma que: "El problema central a nuestro parecer, consiste en el humanismo plebeyo y campesino expresado en la estética de Tolstoi". (194)

Aunque Tolstoi centraliza en su narrativa la explotación del campesinado, el reflejo fiel del fenómeno objetivo de la explotación, permite, según Lukács, generalizar la defensa humanista-plebeya

(popular) de su obra. En palabras de Lukács:

Que el carácter popular sea el criterio artístico mas importante del gran arte y que el arte no popular esté destinado al naufragio artístico: esa es la herencia eterna del humanismo plebeyo de la estética tolstoiana. (195)

El arte realista de Tolstoi contiene y ofrece el conocimiento del fenómeno de la explotación --realismo gnoseológico-- y reafirma la defensa por la integración plena y social del individuo humano --humanismo--. Así, Lukács ubica a Tolstoi en la línea histórica de los "grandes" del realismo en una época en que la defensa artística del humanismo sólo puede expresarse mediante la crítica de una objetividad social alienante.

C.Particularidad y tipicidad en el realismo de Gorki

Gorki nace en el 1868 y Tolstoi muere en el 1910. Apuntamos estos datos para destacar que Tolstoi y Gorki son testigos de importantes cambios históricos que se suscitan en la sociedad rusa a partir de la reforma que, en el 1861, termina con la servidumbre. No obstante, esta coincidencia presencial repercute de manera distinta en la producción de los dos artistas. Ya hemos elaborado la aplicación de las categorías particularidad-tipicidad en la obra de Tolstoi que, a juicio de Lukács, se organiza alrededor del fenómeno de la explotación en el campo. El caso de Gorki es más complejo.

Gorki no sólo fue testigo del período prerevolucionario y de los acontecimientos de 1905, sino que se involucra en movimientos culturales antes y después de la revolución de octubre. En otras palabras, Gorki tuvo la experiencia de ver en acción --y de participar en-- diferentes grupos y clases sociales en el proceso inicial de la toma del poder socialista desde Lenin hasta Stalin. La dinámica concentración de acontecimientos que transforman la vida social rusa en un período tan corto, --Gorki muere en el 1936--, tiene un reflejo peculiar en su producción artística. Se

trata, por un lado de la diversidad de formas por las que se expresó --cuento, drama, novela--, y, por otro lado, de la multiplicidad de personajes que nutren la obra de Gorki, personajes que pertenecen a estratas y clases sociales distintas. No es extraño pues, que Lukács titule el ensayo sobre Gorki "La comedia humana de la Rusia prerevolucionaria"; título al que añadiríamos por nuestra cuenta: "y revolucionaria". En el ensayo de Lukács se transparentan categorías importantes del realismo literario, concentrándose un gran peso sobre el fundamento gnoseológico y el principio humanista. La obra de Gorki refleja problemas existentes en la objetividad social, dentro de procesos históricos que se mueven rápidamente tanto en el campo como en la ciudad. El contenido total de las obras se vincula por una temática general, a la vez que, éstas se organizan individualmente por centros problemáticos particulares. En la obra de Gorki se plasma un mundo en una tal unidad totalizadora que le confiere el carácter de la conformación épica. Y Lukács emite dos juicios sobre la grandeza artística de Gorki que basa en la toma de partido del escritor en favor de ser un "humanista militante" y un "humanista proletario". Gorki, pues completa la historia lukasiana de los "grandes" del realismo-humanista. En palabras de Lukács:

Gorki es un gran escritor y precisamente, un gran escritor en el sentido de los clásicos del realismo, porque ve e ilustra los problemas de la crisis revolucionaria desde todos los aspectos. (196)

Lukács dedica una buena parte del ensayo a la fuerza determinante que tiene en la producción artística de Gorki, su compromiso humanista. Esto nos parece importante desde dos puntos de vista complementarios. Primero, el examen de la obra de Gorki desde la perspectiva de su "humanismo militante" está muy cercano al análisis del realismo crítico de estilo balzaciano; un realismo crítico en las condiciones socio-históricas concretas de la Rusia que Gorki conoció. Segundo, en la medida que Balzac y Gorki pertenecen a momentos y espacios geoculturales distintos, ese realismo crítico de la militancia humanista de Gorki tiene consecuencia para la plasmación de la tipicidad. En otras palabras, el análisis que hace Lukács de la plasmación típica en la obra de Gorki, guarda relación con la función crítica del realismo gorkiano. Gorki refleja dramáticamente la pérdida de la integración en la personalidad humana como resultado de un proceso histórico-social, cuya objetividad constituye, a juicio de Lukács, el contenido crítico de su realismo literario. No obstante, en el ensayo podemos distinguir varios focos de interés en los que Lukács se detiene, aunque en proporciones

desiguales. En primer lugar, Lukács postula la generalidad que comprende la temática gorkiana: "El problema central de toda la obra de Gorki es que la gente no puede vivir más a la manera de antes".(197) En segundo lugar, las particularidades que organizan los centros móviles de las obras individuales, agrupándolas en tres áreas problemáticas de la objetividad histórico-social. En el primer grupo --que constituye de hecho la producción juvenil-- Gorki escribe sobre "los desclasados". El segundo grupo se centraliza en el proceso de "la general restratificación de las clases sociales en los últimos decenios anteriores a la revolución". En el tercer grupo las obras se vinculan directamente a los problemas de la consolidación del socialismo. En este último, La madre se eleva a ejemplo paradigmático de la narrativa que, a juicio de Lukács, convierte a Gorki en el primer clásico del realismo socialista.

En el marco de esta agrupación que hemos propuesto, se nos hace muy claro que Lukács tiene presente la teoría marxista de las clases sociales como un criterio en el análisis de la producción artística gorkiana en general y, en particular, de los personajes respecto a la tipicidad. Por eso anteriormente señalamos un mayor peso gnoseológico fundamentando el realismo de Gorki.

En el ensayo Lukács afirma que Gorki conocía la teoría marxista de las clases sociales. Asimismo, del ensayo se desprende que la teoría de las clases sociales le instrumenta el conocimiento del proceso histórico desde 1861 en adelante; conocimiento que le posibilita a Gorki la ideación de los personajes del desclasamiento y de la restratificación; que ese conocimiento le permitió idear personajes en formas peculiares de la tipicidad, a pesar, de los materiales "defectuosos" que encuentra en la objetividad social, personajes que llegan hasta los tipos de ideología claramente socialista. En síntesis, el estilo crítico del realismo de Gorki, el manejo de su método realista, el desarrollo dialéctico de una tipicidad singularmente gorkiana, la necesaria variedad de formas literarias en unidad conformadora de cada contenido, son todos aspectos que se resumen en un "gran" realismo literario de rebelde afirmación humanista. Producción literaria en la cual opera, en función vertebral, un amplio y profundo conocimiento que el artista Gorki posee; conocimiento necesario para comprender la complejidad histórico-social de su tiempo y plasmarla en un reflejo realista. Vamos a puntualizar aquellos elementos constitutivos de la teoría marxista de las clases sociales, que nos facilita la comprensión del análisis lukasiano sobre la obra de Gorki.

Uno de los principios más importantes de la antropología marxista se refiere a la conceptualización del hombre en términos de "el conjunto de las relaciones sociales". Para el tema que nos ocupa, sólo queremos formular, en una expresión muy esquemática dos núcleos de formación de las relaciones sociales. En primer lugar, los hombres particulares intercambian sus fuerzas con la naturaleza para producir todo aquello que necesita para la existencia. De acuerdo a la formación histórico-social concreta esta actividad objetivadora de producción sobre la naturaleza puede incluir desde los instrumentos más rudimentarios hasta la máquina, la técnica y el conocimiento empírico y teórico. En el proceso de desarrollo de las fuerzas productivas los hombres particulares contraen relaciones. El primer núcleo, pues, está constituido por las relaciones sociales de producción, esto es, las relaciones se originan vinculadas directamente a un modo de producción socialmente determinado, en una etapa histórica concreta. En segundo lugar, los hombres particulares organizan las relaciones sociales de producción institucionalmente, agrupando muchas de ellas en las esferas políticas y jurídicas. Este proceso de institucionalización de las relaciones sociales se reproduce al nivel de la conciencia en un conjunto de

ideas, valores, imágenes, que articula una representación de la realidad --ideología--. El segundo núcleo, pues, está constituido por relaciones sociales institucionales e ideológicas. Partiendo de esta formulación básica, nos interesa destacar una de las aportaciones marxistas más fecundas para la comprensión teórica de los procesos sociales e históricos. Se trata de la relación intrínseca entre la formación de las clases sociales y el desarrollo de las fuerzas productivas en un momento histórico determinado; aquella etapa en que existe la explotación. El lugar que una clase social ocupa en la estructuración general de la sociedad se cohesiona institucionalmente mediante el aparato político-jurídico. La existencia de otra clase social en el mismo momento histórico ocupa un lugar de oposición; y el antagonismo se le trasmite mediante una ideología dominante. Moviéndonos de la exposición teórica al plano del análisis histórico, encontramos que, precisamente, la reforma de 1861, rompió la estructuración de las clases sociales campesinas rusas.

Lenin lleva a cabo una exhaustiva investigación sobre aquel período. Cuando estudia el proceso de "diferenciación" del campesinado después de la liberación de la servidumbre, Lenin concluye:

El conjunto de todas las contradicciones económicas existentes en el seno de los campesinos constituye lo que nosotros llamamos diferenciación de éstos. Los mismos campesinos definen este proceso con un término extraordinariamente certero y expresivo: "descampesinización". Dicho proceso representa la destrucción radical del viejo régimen patriarcal campesino y la formación de nuevos tipos de población del campo. (198)

El estudio de Lenin sobrepasa por mucho el problema de la "diferenciación" en el campo puesto que su interés era examinar "la formación del mercado interior para la gran industria" en el marco de una controversia con los populistas. Lenin analiza el crecimiento del capitalismo ruso, incluyendo la mecanización del trabajo en el campo, la transformación del artesano y la etapa manufacturera, además del desarrollo de la industrialización. Para nuestro tema, la investigación de Lenin nos ofrece un conocimiento general respecto a la transformación económica rusa de ese período, en la cual se origina, intrínsecamente vinculado, el fenómeno de "desclasamiento" y el proceso de "restratificación" de las clases sociales. Ya hemos señalado, que según Lukács, esta historia social constituye gran parte del contenido objetivo en la producción artística de Gorki. Más importante aún, nos permite acercarnos con mayor comprensión al tratamiento lukacsiano de la tipicidad y del realismo en la obra de Gorki.

Uno de los resultados de ese proceso de "diferenciación" es que muchos campesinos se convierten en un proletariado explotado tanto por sus antiguos amos como por la naciente pequeña burguesía campesina. Reflexinando sobre este movimiento socio-económico nos planteamos una pregunta, a saber, qué ocurre con aquellos que no encuentran lugar en "la formación de nuevos tipos de población en el campo". La respuesta a esta pregunta revela la existencia de otro grupo de "desclasados", esto es, los que abandonan el campo convirtiéndose en una población flotante en las unidades provincianas. En consecuencia, tenemos dos grupos de "desclasados": Uno, que pierde su pertenencia a una clase y se mueve a otra --restratificación--; otro, que se queda completamente marginado. Lukács no hace esta distinción, pero entendemos que es importante. Una buena parte de la primera producción de Gorki tiene como personajes a los vagabundos, "bebedores, ladrones e infelices de todas clases".* Lukács ha conceptualizado al personaje tipo como síntesis de la relaciones sociales; personajes que viven como pasiones propias los problemas existentes en la objetividad social. En la

* De hecho Maxim Gorki es un seudónimo que significa amargo en ruso. El nombre del artista es Alexis Peshkov. El seudónimo lo recibió después de su primera publicación; dos tomos de cuentos, precisamente por la amargura en la vida de los personajes.

medida que la obra de Gorki contiene unos personajes "desclasados" --marginados-- estos personajes tienen necesariamente una fisonomía más individual que típica en sentido riguroso. Para que éstos personajes puedan ser síntesis de relaciones sociales, éstas deben ubicarse en relaciones sociales de producción; y para tipificar las contradicciones sociales objetivas como pasiones propias, debían poderlas expresar con ideas, valores y vivencias por los que comuniquen sus ideologías de clase. Reiteramos que, por un lado, Lukács no se detiene en el análisis de los "desclasados", aunque sí enfatizan el horror que siente Gorki por los que viven en el "pantano ruso"; ese "pantano" que resulta del desarrollo capitalista. Por otro lado, reafirma el realismo de Gorki, fundamentándolo en la objetividad problemática del momento histórico en que los personajes se ubican. Esta misma objetividad del proceso histórico-social ruso prerevolucionario unifica temáticamente los dos primeros grupos de obras que mencionamos. En palabras de Lukács:

Es natural que Gorki ponga el acento sobre la figuras de los verdugos mas bien que en las víctimas. Su punto de partida originario es la representación de los individuos que, como consecuencia de la evolución capitalista, han perdido sus raíces y han sido arrojados fuera de su propia clase. Mostrando el destino humano del desclasado, ilustra al mismo tiempo y de modo profundamente conmovedor las brutales e inhumanas condiciones asiáticas, tras las cuales adviene la

formación del proletariado, vale decir, la proletarianización de los campesinos y de los pequeños artesanos.(199)

Es desde esta unidad temática, que Lukács desarrolla la forma peculiar de la tipicidad en el Gorki de los relatos. En palabras de Lukács:

El gran arte de Gorki, el cual se revela desde el comienzo de su carrera, consiste en la presentación de casos clamorosos no sólo como casos posibles, sino así como casos típicos. Su arte modelador se manifiesta en el hecho de que la evolución humana y psicología de sus personajes, que revela sus caracteres típicos, tiende con íntima necesidad hacia una conclusión clamorosa. Y su tendencia opuesta, esto es la de desenmascarar los horrores de la vieja Rusia, de los cuales se sirve para demostrar que, no obstante, todos los horrores, son siempre rasgos humanamente notables, los que ensacha y abren el camino; esta tendencia naturalmente requiere un modo de escribir basados igualmente sobre acontecimientos clamorosos y extraordinarios plenos de antinomias estridentes.(200)

Hemos preferido ofrecer esta cita completa aunque, larga, porque constituye una síntesis de los puntos más importantes que queremos formular. Se trata de la relación entre la tipicidad y el relato, tipicidad y el "caso clamoroso", la tipicidad y el "humanismo militante" de Gorki. El fenómeno de desclasamiento es uno de los resultados de la "descomposición" de la sociedad patriarcal que se recompone en una nueva reestratificación de las clases sociales rusas a partir del origen y desarrollo del capitalismo. La descomposición y recomposición es un proceso complejo.

Incluye aspectos económicos, ideologías, cambios rápidos en la vida cotidiana; pérdida de valores y surgimiento de valores nuevos y contradictorios; y un movimiento dramático de marginación social. Gorki no sólo presencié este proceso histórico-social, sino que lo experimentó en su vida personal. Eso explica la importancia artística que Lukács le otorga a la autobiografía de Gorki. A través de todo su trabajo teórico y crítico sobre el arte en general y la literatura en particular, Lukács ha reiterado que tanto los géneros como los estilos del método realista tienen una causalidad histórica. Este principio se reafirma para la necesidad de acercar el relato a la novela en el mundo moderno. Lukács postula que este acercamiento "es una de las características fundamentales del arte de Gorki". Lukács sostiene que fue la historia de su tiempo lo que impuso a Gorki el uso del relato en la etapa temprana de su escritura. El relato se concentra en un acontecimiento centralizado en un personaje singular. Utilizando el relato, Gorki podía aislar un acontecimiento dentro de la complejidad socio-histórica total que hemos mencionado más arriba. De esta manera, entre la fragmentación existente en la objetividad social y fragmento narrativo que es el relato, existe, lo que para Lukács es fundamental, la

unidad de una objetividad social refleja. El realismo gorkiano se pone de manifiesto mediante la tipicidad de las fuerzas sociales que mueven el desarrollo del acontecimiento aislado; fuerzas socialmente típicas que irradian el destino del personaje singular, aunque él mismo personaje no lo sepa. En consecuencia, queremos dejar establecido la primera relación entre relato y tipicidad. La síntesis de las relaciones sociales --en la teoría del tipo-- no se concentra en el destino de un personaje particularmente típico, sino en el acontecimiento aislado. Esa síntesis no refleja las fuerzas históricas operantes en la totalidad social, sino en un fragmento de ella. No obstante, Lukács sostiene que la unidad refleja en el relato de Gorki, tiene la perfección literaria de los clásicos del realismo. Perfección artística que hemos examinado en otro lugar de este trabajo --unidad contenido-forma, dialéctica esencia-apariencia, sustantividad individual y cerrada, desarrollo universal de la autoconciencia genérica por la vía evocativa que despierta la obra de arte--. Gorki refleja pues, una parte de la descomposición objetiva en cada relato unitario y cerrado.

A través de este trabajo hemos examinado reiteradamente otro elemento principal en la teoría

lukacsiana de la tipicidad. Se trata de los personajes cuyas pasiones reflejan las contradicciones existentes en la sociedad. Lukács sostiene que la jerarquía de los tipos, en cada obra de cualquier género literario, se ordena en consonancia con la importancia socialmente objetiva que tiene la fuerza que mueve la pasión en el destino individual del personaje. De hecho, según Lukács, la novela hereda el carácter épico precisamente por la presencia de varios personajes tipos, jerárquicamente ordenados, quienes en las relaciones que establecen y las pasiones que sienten reflejan la "totalidad de las cosas", es decir, la totalidad de la vida socio-histórica. Así cada "gran" novela realista constituye para Lukács un mundo, una totalidad intensiva. A partir de este marco teórico, se nos plantea un problema, a saber, cómo se puede conformar en tipo a un personaje que protagoniza un acontecimiento aislado. Lukács da respuesta a esta pregunta, en la sugestiva interpretación que hace de los "casos clamorosos" en los relatos de Gorki. En palabras de Lukács:

Y, precisamente, porque desde el comienzo tiene la intención de desenmascarar los horrores inhumanos de la vida rusa, parte de casos particulares clamorosos, porque cuanto más clamoroso es un caso, tanto más sirve para ilustrar las cosas que eran posibles en la Rusia de aquel tiempo. (201)

Lukács afirma que como todo "gran" realista de narración épica, Gorki también necesita de la "totalidad de las cosas", es decir necesita los lazos, conexiones, relaciones concretas entre los hombres particulares en situaciones concretas, necesita esa relación entre lo exterior y lo interior que constituye el mundo real de los hombres, necesita las relaciones dialécticas entre la casualidad y lo necesario. En suma, necesita ubicar a los hombres particulares en el mismo centro de las fuerzas sociales para ordenar la totalidad del mundo en que se mueven, sienten, actúan, piensan y chocan. Ése es el mundo que plasman los "grandes" realistas de todos los tiempos (en la historia lukacsiana del realismo literario). Pero Gorki no tiene ese mundo frente a sí.

Por el contrario, la objetividad social que históricamente le tocó vivir a Gorki, se determina por el proceso de descomposición del sistema patriarcal. Para muchos, esto significó la pérdida de las fuerzas que le daban sentido a la vida social e individualmente; una fragmentación que transformó en tedio e inutilidad el significado concreto de la existencia. A la misma vez, un proceso de restratificación que desató en muchos un individualismo feroz y brutal. Mundo roto y bestializado frente al cual colocarse una máscara de indiferencia funcionó como estrategia vital para no

sucumbir al "pantano". Según Lukács, la conformación artística de esa realidad no podía elaborarse como mundo reflejo de la totalidad de las cosas". Gorki elige el relato de las "casos clamorosos". "Casos clamorosos" significa casos extremos, lo cual implica una paradoja respecto a la teoría del tipo. Lukács resuelve la aparente contradicción afirmando que las "casos clamorosos" reflejan la tipicidad fundamentándola en "la dialéctica de la necesidad de clase y el destino individual". Según Lukács, Gorki se apoya en la teoría marxista de las clases sociales para hacer explícito cómo ese proceso de desclasamiento y restratificación, en las condiciones concretas del capitalismo ruso, provocó en los individuos la tendencia a la brutalidad, a la apatía, a la desolación, a la bestialidad del "pantano". El "caso clamoroso" en sí es individual, es la historia de un destino singular, pero en la extremidad del caso, y aunque el personaje no tiene conciencia del condicionamiento social de su propio destino, el relato se vuelve típicamente para-sí. En palabras de Lukács:

Aún aquí el relato sólo contribuye a la tipificación y no realiza el hecho típico en toda su forma general. Pero así ilumina la necesidad y la complejidad del típico destino de clase, poniendo en evidencia que aquel determinado acontecimiento ha sido "posible" y "necesario".(202)

Los nexos entre la tipicidad y el "caso clamoroso"

se iluminan todavía más en el análisis de la tercera relación que hemos propuesto, a saber, entre el "humanismo militante" de Gorki y la tipicidad. Lukács le otorga una considerable importancia a la posición que el sujeto artístico real asume ante sus materiales. Esta toma de partido --que se recoge con la categoría de particidad-- entraña relaciones con la teoría literaria por partida doble. Por un lado, determina la objetividad histórico-social refleja del realismo y, por otro lado, se enlaza intrínsecamente con el humanismo, en tanto postura a favor de una visión integral del hombre. La vinculación unitaria de ambos preceptos constituye un criterio normativo con el cual Lukács distingue el "gran" realismo del realismo "decadente". Asimismo, el "gran" escritor realista, a quien las condiciones históricas-sociales le impide plasmar figuras humanas integradas, cumple el imperativo ético, elaborando una literatura crítica que denuncia las causas desintegradoras de la personalidad humana con igual objetividad refleja. Esta toma de posición crítica es la que Lukács tanto admira en Balzac; particidad que rencuentra en Gorki y que vale el juicio de "humanista militante". Anticipamos una proximidad entre el análisis que Lukács hace del realismo crítico balzaciano y el efecto crítico que el "humanismo

militante" tiene en la literatura realista de Gorki. Sin embargo, en este momento sólo queremos acercarnos a esta última relación por su incidencia en la cuestión de la tipicidad en el relato. Dice Lukács:

El humanismo de Gorki es ante todo implacable odio contra la apatía, contra todas las ideologías de la apatía, contra la ideología de la fatalidad. (203)

Lukács puntualiza otra técnica estilística del método realista de Gorki. El escritor moldea con incisivo naturalismo todas las "facetas" del personaje moviéndolo de acción en acción en una "rápida sucesión de escenas breves". Las acciones de las escenas reflejan las conexiones objetivas que entran en el relato. El eje de esa relación dialéctica entre lo socialmente determinante y las "facetas" individuales que el personaje muestra a través de su acción, sigue siendo la descomposición y recomposición de las clases medias. En una palabra, Gorki recorre el proceso de desintegración de la personalidad humana en una "rápida sucesión de escenas breves" que reflejan, típicamente la desarticulación no sólo ideológica, sino moral y espiritual de la cual el personaje es víctima. La desintegración de la personalidad que desata el capitalismo ruso en desarrollo, victimiza a todas las clases sociales que entran en el proceso de desclasamiento y restratificación. Según Lukács, esta

técnica responde al "humanismo militante" de Gorki. En la medida que Gorki toma partido a favor del hombre integral, su naturalismo no implica un objetivismo clínico desinteresado. Por el contrario, la militancia humanista de Gorki, se realiza mediante un reflejo artístico minucioso de las particularidades de las desintegración humanas. Reflejando críticamente la causalidad histórica de esa desintegración individual y social, Gorki afirma su humanismo en la forma de una rebeldía ante un proceso social que como sujeto histórico detesta y como sujeto artístico denuncia.

En palabras de Lukács:

Pero la presentación de los valores humanos destruidos no significa en Gorki una compasión débil y sentimental. Gorki revela inexorablemente las fuerzas sociales que han decidido el destino del individuo. Y con la misma veracidad inexorable pone de relieve también los lados negativos del individuo que han sido las causas inmediatas de su ruina. Gorki muestra siempre la posibilidad humana destruida en un mundo neto, duro, polémico, crítico, combativo. Subraya particularmente que es siempre la falsa relación del individuo sucumbiente con el trabajo humano, es siempre el ausentismo individualista del pequeño burgués lo que lleva a miserios fines tantas bellas y precisas posibilidades humanas. (204)

Hemos pospuesto referirnos a obras individualmente; el hacerlo ahora nos permite ampliar el análisis de la particularidad-tipicidad en la producción artística de Gorki desde dos perspectivas complementarias. En primer lugar, tratar una cuestión estilística, a saber,

el paso de la narración en la forma del relato a la novela en relación a la tipicidad. En segundo lugar, Lukács pone de relieve la importancia que tiene para la escritura realista, la toma de partido de Gorki en tanto "humanista proletario" y "humanista revolucionario".

Planteamos más arriba que Lukács entiende la necesidad de que el relato se acerque a la novela como un problema histórico y no formalmente literario. En este sentido es que Lukács sostiene que los materiales --objetivamente histórico-sociales-- le impusieron a Gorki el uso del relato con todos los aspectos estilísticos que ya hemos analizado. Asimismo, afirma que estos elementos estilísticos siguen presentes en la narrativa novelística. Dice Lukács: "El esfuerzo por lograr la forma novelística es una de las características del arte narrativo de Gorki".(205) En la medida en que Lukács tiene una teoría de la novela del "gran" realismo de estructuración épica --"totalidad de las cosas", es decir, totalidad intensiva del mundo social--, los personajes de la narrativa novelística de Gorki se visualiza con mayor adecuación a la conceptualización lukacsiana del tipo.

El desarrollo del capitalismo en Rusia fue mucho mas complejo de la que aparentaba, según se desprende del texto de Lenin; y, por las condiciones concretas de

la economía rusa, los resultados fueron devastadores para algunos sectores sociales. La misma complejidad socio-económica, complica los cambios ideológicos, que por su propia naturaleza superestructural son más lentos. A partir de este núcleo histórico-teórico, retomamos una nueva generalidad que, según Lukács, determina la narrativa novelística de Gorki; se trata de las relaciones entre explotadores y explotados. Esta generalidad se particulariza en las novelas individuales, centralizándose en los problemas ideológicos de las distintas clases sociales, con especial atención en los comerciantes. Gorki plasma en la narrativa novelística el proceso de cambio de una ideología a otra, esto es, la formación ideológica de la naciente burguesía explotadora y la formación ideológica del naciente proletariado explotado. Para Lukács, Gorki vuelve a mostrar su "genio" de narrador realista en la ideación de personajes tipos que concentran síntesis de las fuerzas sociales y reflejan sus pasiones individuales en torno a los conflictos ideológicos de clase. En síntesis, Lukács destaca tres novelas: Foma Gordeiev, Los Artamanov y Klim Samgin, como ejemplos del realismo narrativo gorkiano en tanto reflejo objetivo del desarrollo del capitalismo ruso; ideando personajes tipos que viven en sus destinos singulares los

conflictos ideológicos propios del proceso de transición de la clase en-sí a la clase para-sí. En palabras de Lukács:

Así ya en Foma Gordeiev, presenta varios tipos del viejo comerciante ruso, diferentes unos de otros, no sólo por características individuales, sino también porque respresentan diferentes grados del auténtico asiaticismo, y, respectivamente de la modernización del tipo tradicional de comerciante. Esta astuta forma de "síntesis" entre lo nuevo y lo viejo toma un particular relieve en la figura del viejo Maiakin. Y Gorki muestra genialmente cómo en el hijo de Maiakin se concreta --a través del período de exilio en Siberia-- el mismo tipo en una forma un tanto modernizada: mientras en el género de Maiakin, el mismo tipo de comerciante astuto y despiadado se presenta en una variación aún más "civilizada". (206)

Aún más diferenciado es el proceso en Los Artamanov. En la figura de Piotr, Gorki muestra la inercia y la incapacidad para evolucionar de una parte de la vieja clase de comerciantes; en la figura de Alexia, en cambio, el tipo opuesto: la capacidad de adaptación, despierta, oportunista, astuta y deprejuiciada de una parte los representantes del capitalismo en vías de modernización. En la tercera generación en cambio, podemos observar la influencia de la inminente revolución sobre la articulación de las clases en Ilia Artamanov que pasa al proletariado revolucionario; y la mezcla de la modernización y de la putrefacción en la figura de Marión, o sea, la mezcla de la inercia antirrusa y del parasitismo imperialista en la figura de Jokov. (207)

A juicio de Lukács, la plasmación de personajes tipos, determinada por la problemática ideológica, llega a su máxima realización artística en Klim Samgin. No se trata de abordar la relación entre individuo y clase mediante el relato de un acontecimiento aislado que,

precisamente en la extremidad del caso, refleje típicamente la destrucción de las mejores posibilidades de una personalidad singular en el proceso social de desclasamiento que causa el desarrollo del capitalismo. Tampoco se trata de los conflictos ideológicos típicos en el proceso de consolidación de las nuevas clases sociales. Esta novela sobrepasa todos los planteamientos anteriores desde dos puntos de vista. En primer lugar, la metodología realista de Gorki elabora la relación entre individuo y clase, ahora desde la perspectiva de la ideología burguesa completamente desarrollada --clase para-sí-- en conflicto con el marxismo. Lukács afirma que esta novela registra la historia de la penetración del marxismo en la intelectualidad burguesa antes de la Revolución. Klim Samgin contiene el enfrentamiento de dos ideologías, la burguesa y la proletaria. Y Gorki lleva el planteamiento ideológico hasta el nivel de la lucha entre las dos nuevas clases antagónicas.

En segundo lugar, en esta novela Gorki se ocupa de un problema típicamente moderno, a saber, el individualismo en la personalidad de ideología burguesa. La cuestión de la personalidad individualista burguesa se puede plantear desde varias perspectivas, inclusive positivas, como el mismo Lukács ha expresado en sus

escritos. Según Lukács en Klim Samgin Gorki problematiza "la falta de meollo", "de sustancia" del individuo burgués. Un individuo carente de "sustancia" es una personalidad éticamente débil; las decisiones que toma no pueden evidenciar la consistencia de un carácter --ethos-- formado por valores solidariamente humanos. En consecuencia, la conducta constituye mayoritariamente "la representación de un papel" que cambia de acuerdo y en consonancia con intereses y fines individualmente ventajosos. Lukács registra la presencia de esta problemática en Ibsen. Por nuestra cuenta recordamos que Shakespeare explora minuciosamente los grados de necesidad que cada individuo tiene para reconocer la representación del papel elegido por el otro; y, de esta manera acceder al conocimiento de los verdaderos intereses que la "careta" esconden utilizando tal conocimiento en beneficio propio.

El personaje Klim Samgin representa un papel durante toda su vida. Entendemos que Lukács privilegie esta novela no sólo por la tipicidad con que Gorki refleja todo el andamiaje de las relaciones de clase contradictorias en que crece y se desarrolla un individuo como Klim Samgin, sino que particularmente, nos parece, el ejemplo más completo de un personaje tipo --en sentido lukacsiano--. En palabras de Lukács:

El profundo arte de Gorki consiste en el modo con que coloca a sus héroes en las situaciones más distintas, mostrando con una variedad maravillosa, como esa falta de mollejo, esa prudente elasticidad diplomática se manifiesta "del mismo modo" en las más diferentes situaciones de la vida --desde el amor hasta la política o los negocios-- y cómo ese vacío interior se transforma en casos críticos, en "riqueza". (208)

La tipicidad del personaje Klim Samgin irradia dialécticamente la tipicidad totalizadora de la novela. La intelectualidad burguesa rusa, pese al conocimiento del marxismo, no puede sobrepasar su individualismo ideológico para adscribirse a la defensa de la dictadura del proletariado. Klim Samgin refuerza la tipicidad de su personalidad individualista en la búsqueda infructuosa de una solución intelectual que medie la contradicción entre los intereses de la burguesía y los intereses del proletariado. Esto nos lleva al último punto, a saber, la importancia que Lukács le adscribe para la escritura realista de Gorki, su "humanismo proletario" y "revolucionario". En palabras de Lukács:

Gorki se ha unido cada vez más al movimiento obrero revolucionario, cada vez más se ha apropiado de los principios del bolchevismo; a este respecto la experiencia de la primera revolución de 1905 trae un cambio radical en su estilo. Es difícil concebir en la obra completa de un escritor un contraste estilístico más grande que aquel que separa Fomá Gordeiev de La madre". (209)

Esta diferencia de estilo no implica una pérdida del método realista que para Lukács significa el reflejo artístico de la objetividad histórico-social, plasmado

en nexos y situaciones típicas, conformado en personajes tipos. Por el contrario, según Lukács, Gorki llega al cenit de su narrativa realista porque con *La madre*, la novelística alcanza la "calma" épica. Del trabajo artístico anterior, Gorki mantiene las líneas fundamentales, a saber, las relaciones entre individuo y clase, las diferencias ideológicas de las clases sociales, las contradicciones de las fuerzas sociales operantes. Sin embargo, el artista Gorki ejerció su militancia humanista en una escritura de gran dureza, con un cinismo ricadiano que reflejaba todo lo que el proceso histórico-social le quitaba a los hombres particulares. La militancia humanista de Gorki se manifestó en una escritura amarga y rebelde contra esa realidad histórica en la cual imperaba la injusticia; contra las condiciones que fragmentaban las relaciones sociales y hacían saltar en pedazos la integridad de la personalidad humana hasta su aniquilación.

Lukács sostiene que la experiencia con el bolchevismo se transmuta en una escritura de afirmación revolucionaria. Gorki trabaja entonces, con igual objetividad, el proceso histórico de liberación de los obreros y los campesinos empobrecidos. Una vez más, Lukács afirma que el cambio estilístico se le impone a Gorki desde los materiales. Lukács, consistente en su

visión gnoseológica del arte realista, se explica el cambio de la escritura de "saltos" y "explosiones" a una narrativa que fundamenta en el conocimiento que Gorki adquiere de la totalidad del proceso revolucionario en contra de las fuerzas que se le oponen. Esa "totalidad de las cosas", totalidad épica del mundo social, estructura la nueva narrativa afirmando el "humanismo proletario" y "revolucionario" del primer clásico del realismo socialista Gorki, quien "En La madre muestra cómo por lo menos la vanguardia de los obreros y los campesinos no quieren continuar viviendo como antes."(210)

D.Particularidad y Totalidad en el Mundo de la Obra de Arte

En los análisis de conjuntos teóricos determinados, a través de este trabajo, fue necesario referirnos a la totalidad. Esta categoría aparece tan temprano en la reflexión de Lukács, que incluso puede servir de hilo conductor para reconstruir la biografía intelectual del filósofo. Nuestro interés se concentra en explicitar relaciones que Lukács establece entre la particularidad y la totalidad, intrínsecamente vinculadas en el terreno artístico. A manera de síntesis recapitulamos que, para Lukács, la particularidad es la categoría especificadora de la esfera estética. La particularidad constituye el centro móvil de toda obra de arte; centro en el que se tramitan las mediaciones artísticas. Estas mediaciones artísticamente conformadas son reales, es decir, reflejo objetivo de la historia social del género humano. La selección de aquellas mediaciones esenciales, sin perder su necesaria apariencia fenoménica, se generalizan y ordenan en una jerarquía tipificadora; se mueven dialécticamente del centro a la periferia y viceversa. Estas particularidades artísticamente tipificadoras resultan en una intensificación totalizadora de mediaciones, cuya unidad estructura al objeto de arte, cobrando así la apariencia

de un mundo. La obra de arte es, pues, una totalidad intensiva; un mundo artísticamente conformado. En la medida que esta es la postura final de Lukács, no podemos soslayar una mínima hilación del desarrollo de la categoría de totalidad. Por un lado, esta categoría es esencial con la concepción gnoseológica del realismo que Lukács sustenta. Por otro lado, cohesiona el realismo artístico con el humanismo en la necesaria relación que de continuo Lukács reclama.

Entre los estudiosos de Lukács existe un consenso respecto a la visión trágica de la vida que permea sus escritos juveniles. Los primeros ensayos están recogidos en un texto que lleva por título *El alma y las formas*, con el que Lukács problematiza la unidad posible entre la vida y la obra, la ética y la estética, el hombre y el mundo. El cuestionamiento de los vínculos armonizables entre la ética y la estética constituye una línea constante y reformulada según se transforma el pensamiento de Lukács. En *El alma y las formas*, Lukács dice: "la ética forma parte de la vida, ésta debe configurarse éticamente"; pero el cumplimiento de este deber no puede anular la ejecución de otro, a saber, darle forma a la vida, a la obra. Así, antagonizan dos fuerzas, dos deberes de igual magnitud y el choque, es irresaluble --trágico--. Meszáros afirma,

que a pesar de que Lukács no disipa en esta obra su "nostalgia de objetividad", El alma y las formas tiene el valor de transformar "los problemas originales en un complejo cualitativo más elevado de cuestiones concretas", especificando que se prepara el camino para trabajar la problemática de la totalidad. Los primeros resultados están ya presentes en La teoría de la novela.

En La teoría de la novela, la propuesta lukacsiana de la novela como "viaje del individuo problemático hacia sí mismo" en un mundo "abierto", con todo el idealismo categorial que media esta visión del género, constituye un paso progresivo en el planteamiento ético-estético. Un gran peso idealista de este replanteo recae en la concepción del mundo griego como una totalidad homogénea. Sin embargo, la pregunta por un principio que pueda fundamentar la integración del hombre en un mundo histórico-social que lo enajena, consigue que en La teoría de la novela el problema ético se ubique en un contexto objetivo concreto, esto es, las contradicciones del capitalismo desarrollado. Estos dos puntos, a saber, la totalidad homogénea del mundo griego y la concreción histórico-social de la desintegración entre el hombre y el mundo, la vida y la obra, la ética y la estética guardan relación con la concepción hegeliana de la realidad como una totalidad histórica,

aunque idealistamente lógica. Historia espiritual en la que Hegel "considera la totalidad de la vida humana como un gran proceso histórico" y a la esencia humana como devenir. Importa subrayar que --al igual que en la historia del espíritu-- en la historia del hombre se suceden movimientos ascendentes de los niveles de la conciencia a través de procesos culturales que incluyen la actividad práctica y, por ende, el arte. En La teoría de la novela hay, pues, una apropiación hegeliana de la categoría de totalidad; apropiación que se manifiesta dentro del marco de la dialéctica idealista; y una nueva problematización respecto a los posibles nexos armónicos entre la ética y la estética.

Esa síntesis que entraña La Teoría de la Novela, permanece y cambia en el proceso de desarrollo del pensamiento lukacsiano. Lukács ya no abandonará la categoría de la totalidad. Con el manejo materialista de la dialéctica, la totalidad se convierte en una categoría instrumental para el conocimiento y la transformación de la realidad histórico-social. Estas funciones se evidencian en Historia y conciencia de clase. Sobre este texto se expresa Lowy en los términos siguientes:

A ese nivel, como obra político-filosófica y revolucionaria HCC sigue siendo hasta hoy una obra maestra incomparable, porque realiza una notable síntesis dialéctica (Aufhebung) entre ser y deber-

ser, valores y realidad, ética y política, tendencia profunda y hechos empíricos, objetivos final y acontecimiento, voluntad y condiciones materiales, futuro y presente, sujeto y objeto. (211)

Reconociendo la complejidad del "universo teórico nuevo" que constituye HCC, queremos subrayar dos puntos de esa "notable síntesis dialéctica" que guarda relación con la teoría del realismo gnoseológico en proceso de desarrollo. Una atañe a la "totalidad concreta", en tanto conceptualización de la objetividad real cognoscible, esto es, la historia como ciencia y el conocimiento de la sociedad capitalista burguesa en sus determinaciones históricas particulares. El otro refiere al sujeto actuante y cognoscente de esa "totalidad concreta". En relación con el primer punto dice Lukács:

La totalidad de la historia es el fundamento último y real de la realidad de los hechos singulares, de su facticidad y, por lo tanto, también de su cognoscibilidad. (212)

Esta cita podría leerse "face value" dentro del esquema epistemológico hegeliano. La distancia respecto a Hegel comienza a precisarse cuando indagamos qué fuerzas median entre la historia como totalidad y los "hechos singulares". Lukács se ubica en el centro mismo de una de las tesis fundamentales del marxismo: "las relaciones de producción de cada sociedad constituye un todo". Las fuerzas móviles de la "facticidad" tienen un

"sustrato real" --"no racional"-- sino material. La concepción materialista de las fuerzas sociales, transforma las relaciones dialécticas entre las partes y el todo para el conocimiento de la realidad como totalidad. Primero, porque momentos de la historia social no quedan superados en una identidad entre las formas objetivas de los fenómenos y la totalidad -- identidad sujeto-objeto en Hegel--. Segundo, porque los momentos de la historia social no sólo interactúan entre sí, transformando sus formas, sino que en su interacción los fenómenos, parte, momentos, hechos. etc., se relacionan con el todo en funciones múltiples y distintas. En consecuencia, las transformaciones dialécticas de las partes y el todo, en su objetividad, constituyen, a la vez, la objetividad determinante del conocimiento que sistematiza el sujeto actuante y cognoscente de la realidad histórico-social. En palabras de Lukács:

El conocimiento de los hombres no es posible como conocimiento de la realidad más que en el contexto que articula los hechos individuales de la vida social en una totalidad como momentos del desarrollo social. (213)

Para nuestro tema, nos interesa subrayar cómo se formula el conocimiento de lo concreto, esto es, cómo la conciencia cognoscente tramita el conocimiento de la "facticidad", del "hecho individual" en una vinculación

unitaria de estas partes con la totalidad histórica.

Dice Lukács:

La referencia a la totalidad concreta y a las resultantes determinaciones dialécticas apunta más allá de la mera descripción y arroja la categoría de la posibilidad objetiva. Al referir la conciencia al todo de la sociedad se descubren las ideas, los sentimientos, etc. que tendrían los hombres en una determinada situación vital... o sea: las ideas, etc., adecuadas a una situación objetiva. El número de esas situaciones vitales no es ilimitado en ninguna sociedad. Aunque su tipología pueda afinarse mucho mediante detalladas investigaciones particulares, siempre resultan algunos tipos básicos que se destacan claramente y cuya esencia está determinada por la posición de los hombres en el proceso de producción. (214)

Esta afirmación de Lukács nos resulta reveladora por las relaciones que establece entre las partes y el todo y la tipicidad. La historia social, en su concreta materialidad, constituye una totalidad resultante de la actividad objetivadora del sujeto humano. La conciencia cognoscente articula la unidad entre las partes y el todo, tipificando las fuerzas intelectuales y éticas que actúan en respuesta a las necesidades que plantea el mismo proceso social. En HCC, se trata objetivamente de la sociedad capitalista burguesa en sus determinaciones concretas y del proletariado como posible sujeto cognoscente y transformador de esa particular realidad objetiva. Más tarde corresponderá al artista la tarea de tipificar los fenómenos sociales, las ideas y los sentimientos por Los

que se manifiestan los sujetos particulares. También debe el artista descubrir los nexos y las relaciones existentes entre tal objetividad particular y la subjetividad típica correspondiente, develando su unidad histórico-social totalizadora. La categoría de la particularidad comprende esa función dialéctica que permite al artista vincular las partes y el todo en una unidad, conformando típicamente la obra de arte como totalidad refleja. Asimismo, el artista recibe la encomienda reivindicadora de la conciencia y de la vida ética del género humano.

Anticipamos que queremos destacar en segundo punto respecto a las relaciones entre el sujeto y la "totalidad concreta". En una de las tesis principales de HCC, Lukács postula la función que cumpliría el proletariado, clase portadora, subjetiva y objetivamente, de las fuerzas sociales en el proceso del desarrollo histórico. Subjetivamente hablando, el proletariado tiene, a juicio de Lukács, la conciencia "posible" para el desarrollo revolucionario de la realidad socio-histórica. La historia como ciencia y el método dialéctico, constituyen instrumentos para el conocimiento de las condiciones concretas de posibilidad revolucionaria, realizables por el proletariado dentro del movimiento total de la sociedad. Objetivamente, las

condiciones concretas de producción y las relaciones sociales de producción colocan al proletariado en el lugar central de la acción; sus propias condiciones de existencia contienen la necesidad de superarlas para-sí como clase y en la totalidad de la vida social. Ambas determinaciones constituyen una unidad de teoría y práctica por la que el proletariado deviene clase que realiza la identidad dialéctica sujeto-objeto. Dice Lukács:

Precisamente porque para el proletariado es una necesidad vital, una cuestión de vida o muerte, conseguir completa claridad acerca de su situación de clase; precisamente porque sus acciones tienen como presupuesto inevitable ese conocimiento; precisamente por eso han nacido con el materialismo histórico la doctrina "de las condiciones de la liberación del proletariado" y la doctrina de la realidad del proceso total del desarrollo social. La unidad de teoría y práctica no es, pues, sino la otra cara de la situación histórica social del proletariado, el hecho de que desde su punto de vista coinciden el autoconocimiento y el conocimiento de la totalidad, el hecho de que el proletariado es a la vez, sujeto y objeto de su propio conocimiento. (215)

Debemos recordar que cuando Lukács escribe los ensayos que integran HCC no conoce los Manuscritos. Llamamos la atención respecto a la lectura de este texto por dos razones. Primero, en los Manuscritos, Marx postula la tesis de la universalización materialista de la objetividad y su función antropologizadora en el desarrollo histórico-social del género. Dice Mittenzvic:

Lukács describe la "revolucionaria impresión" que le causaron los hasta entonces desconocidos manuscritos. Le había fascinado especialmente la exposición de Marx de la objetividad como característica primaria de todo objeto y relación. (216)

Lukács conocía otros textos de Marx y había manejado la categoría de objetividad en mayor consonancia con la categoría de alienación espiritual que Hegel propone. De esta manera podemos entender que en HCC, Lukács haya generalizado el fenómeno del fetichismo de la mercancía a un proceso total de reificación en la vida social. Asimismo, la identidad dialéctica sujeto-objeto, realizable por el proletariado, constituye una explicación hegeliana de la función histórica de esta clase; postura que Lenin criticó como "izquierdismo". Y es que el Lukács de HCC piensa a Marx en términos muy cercanos a Hegel, reflejando así su propio hegelianismo.

Después de HCC el núcleo de interés práctico y teórico de Lukács cambia fundamentalmente. Prácticamente se ve obligado a abandonar la actividad política. Teóricamente, pierde su visión utópico-romántica, de una cultura proletaria. La cultura clásica burguesa, que debía servir de sustrato nutricional para el desarrollo de la cultura proletaria, se convierte paulatinamente en el reducto ejemplar de valores humanos universales. La democracia burguesa

debía servir ahora de modelo transitorio para la "dictadura democrática", sueño que tampoco se cumplió. En esta particular situación se encuentra Lukács cuando lee los Manuscritos. Por la ruta resignada de un "realismo político", Lukács entra a la defensa del realismo artístico y su participación pública se mantiene principalmente en los límites del discurso "cultural y filosófico."

El hallazgo de los Manuscritos en términos de una explicación materialista de la objetividad, resultado de la actividad productora del sujeto humano y la autoproducción genérica en un movimiento dialéctico que involucra la totalidad de la vida histórico-social, es de suma importancia para el Lukács crítico de la literatura y, más tarde, ésta. Mientras que en HCC, el proletariado realizaría la identidad dialéctica sujeto-objeto, a partir de los ensayos sobre literatura y realismo de las décadas '30 y '40, encontramos la tesis de la identidad sujeto-objeto se reelabora ubicándola en la esfera del arte. La lectura de los Manuscritos le amplía a Lukács su manejo de la categoría de mediación y le clarifica mayores vínculos entre la particularidad y la totalidad. Todo esto se recoge en su teoría del realismo literario.

Por un lado, las condiciones objetivas de la

realidad social, en cualquier momento histórico, son las condiciones objetivas de la conformación artística. Por otro lado, la conciencia que tenga el artista de las determinaciones histórico-sociales, e incluso su participación personal en el acontecer social, le permitiría elegir las mediaciones esenciales -- particularidad-tipicidad--, incluyendo la fuerzas históricas en ascenso --perspectiva-- para plasmar un cuadro total --intensivo-- de la realidad objetiva. La unidad de la objetividad que determina y la subjetividad que conoce la determinación, constituye el nudo gnoseológico del realismo literario. Reaparece, pues, una nueva identidad dialéctica sujeto-objeto en la literatura realista. La literatura realista contiene un conjunto de determinaciones histórico-sociales concretas, cuyas particularidades típicas reflejan la totalidad intensiva del mundo del hombre con una apariencia inmediata de realidad.

La segunda razón para destacar la importancia de la lectura de los Manuscritos temprano en la década del '30, guarda relación con la vinculación que Lukács establece entre realismo y humanismo. En HCC encontramos una raíz importante de ese postulado por el que se afirma la grandeza del arte realista-humanista. Lowy subraya como una aportación importante el que en

HCC Lukács generaliza el fenómeno de la reificación a toda la esfera de la superestructura, basándose en el análisis que Marx hace en El capital sobre el fetichismo de la mercancía. Como respuesta a una vida social cosificada por el desarrollo capitalista, Lukács propone un "humanismo revolucionario" que, en palabras de Lowy, "se despliega alrededor de tres ejes constitutivos", a saber, "la desmistificación de las formas reificadas", "la crítica a los efectos inhumanos del capitalismo" y "la perspectiva de la emancipación humana por medio de la revolución socialista". El agente posible a esa revolución humanista sería el proletariado, que al liberarse como clase, transformaría las condiciones sociales de opresión para todos los hombres. En palabras de Lukács:

Precisamente porque el proletariado como clase no puede liberarse sin suprimir la sociedad de clases como tal, su conciencia, la última conciencia de clase en la historia de la humanidad, tiene por una parte, que coincidir con la revelación de la esencia de la sociedad y, por otra parte, tiene que consumir una unidad cada vez más profunda de la teoría y la práctica. (217)

Reiteramos que cuando Lukács lee los Manuscritos, las condiciones políticas han cambiado suficientemente como para imposibilitar ese desarrollo teórico y práctico del proletariado. No obstante, Lukács descubre en los Manuscritos el análisis juvenil marxista del trabajo alienado por la división capitalista del trabajo

social; la pérdida de la esencialidad humana en una reducción del obrero a la mera subsistencia; y un manifiesto humanista que proclama la necesidad revolucionaria de cambiar las condiciones sociales a fin de recobrar una vida digna del hombre. Esto es, las condiciones sociales donde cada hombre pueda desarrollar la totalidad universalista de sus capacidades en forma plena, íntegra y libremente. Ese texto no puede haber caído en terreno más fértil. Ese "humanismo revolucionario", que en HCC se proclamara como la gesta histórica protagonizable por el proletariado, es realizable resguardando, defendiendo y desarrollando lo mejor de la herencia clásica burguesa. Los Manuscritos completan en la biografía intelectual de Lukács la síntesis entre el materialismo histórico-dialéctico y su gusto por la herencia clásica. Esta síntesis se sostiene en todo el pensamiento posterior de Lukács, y en gran manera, el artista es quien recoge el batón de la lucha por el humanismo.

Si uno examina los llamados "ejes" del "humanismo revolucionario" en HCC, los encuentra reelaborados en la teoría del realismo literario. Señalamos que Lukács generaliza la reificación a toda la superestructura. Para superar esa reificación generalizadora es necesario develarla. Es necesario penetrar la apariencia

mistificadora que cubre a las instituciones estatales, a la ética, a la producción intelectual, a todas las relaciones sociales, para revelar su naturaleza esencialmente cosificada. El "gran" realismo crítico cumple esta función denunciante de la alienación en la sociedad capitalista y afirma el valor del hombre integral precisamente reflejando las fuerzas históricas que mueven objetivamente el proceso de desintegración, de reificación.

En el 1932, Lukács escribe ¿Reportaje o Configuración?, artículo que responde a la publicación de una novela cuyo autor fue el camarada Ernst Ottwald. Este texto nos interesa doblemente. En lo inmediato, encontraremos las categorías de reificación, particularidad-tipicidad, totalidad y sus relaciones en función crítica literaria y en defensa del realismo al estilo de los clásicos. En sentido global, ¿Reportaje o Configuración? representa la primera formulación suscita de la teoría lukacsiana del realismo. Lukács comienza el escrito con una crítica a la novela psicologista, pese a la objetividad (realista) de la problemática que esta literatura afronta. En palabras de Lukács:

El psicologismo es una corriente especialmente "distinguida" del apologetismo, debe comprenderse por lo tanto desde el ser social de la clase burguesa, desde la división del trabajo del

capitalismo, desde el fetichismo de la mercancía aparecido en este terreno, de la reificación de la conciencia. (218)

Los escritores que pretenden hacer crítica social, se sostienen de lo único que, a juicio de Lukács, sienten vivo -- la psique humana-- en un mundo completamente reificado. A partir de este momento, (1932) y, desde distintos núcleos analíticos, Lukács le niega lugar a la novela psicologista dentro de la historia del "gran" realismo. En términos generales, Lukács aduce en su crítica que el encerramiento psicológico de los personajes es síntomas de decadencia ideológica. Y entiende que la decadencia de los personajes refleja la decadencia de los escritores cuya ideología no les permite introducir en su mundo poético la perspectiva de las fuerzas históricas que pueden cambiar las estructuras sociales reificadas. El método literario de "reportaje" se origina, afirma Lukács, en el rechazo de la novela psicológica; rechazo que él comparte.

Resulta interesante el movimiento dialéctico en el análisis de la novela de reportaje. Las categorías histórico-filosóficas que estructuran la teoría literaria realista se utilizan para reconocer el valor del reportaje como forma de la publicidad, y con las mismas categorías, Lukács cuestiona la pertinencia del reportaje como método de conformación novelística,

afirmando que resulta en una nueva fetichización. ¿Por qué el reportaje publicitario es valioso?. Un buen reportaje establece relaciones entre lo particular y lo general, entre lo necesario y lo casual. Los hechos se narran estructurando un conjunto causal que permite establecer las deducciones concernientes y racionalmente correctas para evidenciar un caso típico. La tipicidad del caso, verazmente documentado, se labora de tal manera que las conexiones operantes se advierten con exactitud y facilidad. Sin embargo, esta ejemplaridad del caso típico en el reportaje, es contrario a la configuración poética típica.

Para Lukács, el tipo poéticamente conformado no puede ser un caso.* En el destino del personaje típico se conjugan los rasgos individuales y los aspectos ideológicos de su clase social. Las relaciones del personaje con otras figuras típicas reflejan las determinaciones objetivas del mundo social en que se mueven, estructurando una totalidad. Esta relación entre las parte y el todo, entre la particularidad típica y la totalidad del mundo socio-histórico se incorpora al cuerpo teórico sobre la literatura realista

*Lukács defendió la elaboración del caso "clamoroso" por Gorki, aduciendo que en su excepcionalidad extrema el escritor logró reflejar las relaciones y nexos sociales objetivos en su existencia típica.

en el proceso de desarrollo. Dice Lukács:

"Porque el escritor configurador no crea "libre", "de su interior" (como opina la estética idealista burguesa), sino por el contrario, está fuertemente atado a la reproducción fidedigna de la realidad. Esta necesidad significa en cambio que debe reproducir el proceso entero (o una parte, en justa proporción, en unión bien estructurada o aludida con el proceso entero) al descubrir sus verdaderas y esenciales fuerzas impulsoras. La realidad de un personaje individual, de un destino individual, etc. depende pues hasta donde, conquie verdad y fuerza contundente, sean concretas, sensibles y a la vez típicas aparecen en ellas este proceso entero y sus fuerzas impulsoras. (219)

La novela de reportaje, que pretende denunciar críticamente la degradación humana resultante de la cosificación generalizadora en la sociedad capitalista-burguesa, termina, a juicio de Lukács, en una nueva fetichización. El cuidado esmerado del caso, conlleva la pérdida de las relaciones dialécticas entre las partes y el todo. Una parte --el caso--, que puede ser ejemplo típico de injusticia social, realísticamente "reportado" se constituye en una crítica condenatoria. Para Lukács, no basta. Es necesario además, mostrar cómo la injusticia deviene en el ejercicio de unas fuerzas cuyo proceso involucra a la totalidad de la sociedad. Si el caso-ejemplo, se separa de su entramado total, se cosifica, se vuelve otro fetiche. "Porque sólo la estructuración del proceso general deshace el fetichismo de las formas económicas y sociales de la sociedad capitalista, haciéndoles aparecer entre los

hombres como lo que realmente son: relaciones (clasistas) entre los hombres."(220)

Sobre este debate, y el sostenido con Bredel, dice Mittenzwei:

En el fondo discutían también los problemas del determinismo dialéctico. Desde la perspectiva de su recién desarrollada categoría de la totalidad, no veía posibilidad alguna de descubrir mediante la documentación las verdaderas relaciones sociales, sólo las cuales posibilitan al escritor la estructuración dialéctica de lo fortuito (práctica social, actividad individual) y de la necesidad. (221)

Traemos a colación el juicio de Mittenzwei sobre el debate de Lukács con Ottwald y Bredel porque contiene cuestiones relativas a principios de la teoría literaria y de la estética que posteriormente abre otros debates y en los cuales Lukács sostiene su posición teórica sin variaciones fundamentales. En el 1934 Lukács escribe "Grandeza y decadencia del expresionismo", artículo que habría de provocar un debate de mayor fuerza y duración que el anterior respecto al reportaje como método de configuración poética. Nos referimos a la fuerza del debate en dos sentidos complementarios. Por un lado, el tono agresivo que el debate asumió y, por otro lado, con este debate se separan definitivamente las posiciones teóricas de Lukács frente a Bloch y Brecht pese a los vínculos ideológicos y las tareas político-culturales que los unían. Respecto a la duración, nos

parece importante señalar que Lukács reelabora una y otra vez los argumentos contra una parte sustantiva de la literatura que se produce durante un siglo, esto es, naturalismo, impresionismo, simbolismo, expresionismo, surrealismo. Este rechazo crítico constituye a la misma vez la formulación reiterada de los principios fundantes y de las categorías que estructuran su teoría del "gran" realismo en una serie de escritos. Cada ensayo-artículo, explora con mayor minuciosidad un elemento esencial de esos principios y la aplicación de las categorías en el análisis de la producción particular de un escritor y de su ideología. Sin embargo, la vinculación intrínseca que estructura la teoría del "gran" realismo, entrama la relación entre los principios y las categorías en una unidad indismembrable. Esa unidad se evidencia en un texto de síntesis como es Significación actual del realismo crítico que pertenece a la segunda mitad década del 50; unidad que también vertebra la escritura de la Estética en la década del '60.

Respecto a su crítica del expresionismo dice

Lukács:

Lo nuevo del expresionismo sólo reside, en cuanto al contenido en una intensificación cuantitativa del desamparo y de la desesperación al respecto. Y esta intensificación es a su vez un producto necesario de la situación del pequeño-burgués de la época imperialista. Sin embargo, esta intensificación del contenido se convierte formalmente en algo cualitativo. (222)

Elegimos esta cita como punto de partida porque en ella se establecen relaciones entre el contenido y la forma que nos sirven de hilo conductor. Lukács había incorporado a su haber intelectual la dialéctica hegeliana respecto a las relaciones entre contenido y forma; relación dialéctica que Lukács, a través de sus escritos, valida para la literatura realista. Toda forma artística lo es de un contenido concreto, todo contenido concreto determina su forma necesaria. Pero la necesidad formal viene determinada para Lukács por la concreción histórico social del contenido --"síntesis de numerosas determinaciones", esto es totalidad--. (Marx) El reflejo objetivo de esa totalidad se constituye en memoria colectiva de la propia historia genérica. El manejo de esta dialéctica es la que falta en los escritores expresionistas. La crítica lukacsiana al expresionismo tiene dos polos complementarios. Uno, se concentra en la oposición abstracción-totalidad; el otro, en la ideología de los expresionistas, que Lukács enjuicia artísticamente como decadente y políticamente como preparatoria del fascismo.

A juicio de Lukács, "la cuestión decisiva de estilo" para el método creativo expresionista radica en focalizar la plasmación en el sujeto, en las vivencias del sujeto, en una esencialidad subjetivada. Para

Lukács este método constituye la mayor de las abstracciones; se abstrae un "contenido" esencial subjetivo de sus relaciones con la objetividad histórico-social y con los nexos particulares que pueden ser generalizables típicamente en un espacio y tiempo concreto. Es una palabra, la separación del contenido histórico-social concreto, conduce a la formalización expresiva de la subjetividad. Esa subjetividad, constituida en esencia formal de la expresión, tiene una pretensión de totalidad. Esto resulta en una contradicción pues no puede ser una totalidad estando vacía del conjunto de las determinaciones histórico-sociales concretas. Para Lukács, es una pseudo-totalidad que se construye formalmente intensificando la "expresión" respecto a los rasgos de la realidad que se manifiestan en su inmediatez y que son significativas para el sujeto. Ocurre pues, una sustitución de la relación dialéctica entre lo interno y lo externo* por un "sucedáneo exterior" que se elabora mediante la técnica de la simultaneidad de asociaciones que son provocados por la contigüidad de las palabras. De esta manera, el expresionismo resulta "en un énfasis retumbante en el tratamiento del lenguaje".

*No podemos olvidar la importancia que tiene para Lukács la relación entre lo interno y lo externo respecto al carácter épico de la literatura y para la tipicidad.

Del debate que dasata este artículo queremos puntualizar la crítica de Bloch al concepto lukacsiano de la totalidad. En palabras de Bloch:

Tal vez una realidad auténtica es también interrupción. Y es porque Lukács tiene un concepto objetivista-unitario de la realidad que se vuelve, en ocasión del expresionismo, contra todo intento artístico orientado a descomponer un concepto del universo (inclusive si este concepto es el de capitalismo). De ahí que, en un arte que aprovecha las desintegraciones de la trabazón de la superficie y trata de descubrir algo nuevo en las cavidades, él no vea más también que descomposición subjetivista; de ahí que equipare el experimento del descomponer al estado de descomposición. (223)

Lukács responde que "se trata del realismo", formulando una pregunta retórica, a saber, si la unidad de economía e ideología que estructura a la sociedad capitalista-burguesa constituye o no una "totalidad". El carácter retórico de la pregunta se evidencia de inmediato. Lukács cita la sentencia de Marx: "Las condiciones de producción de cualquier sociedad forman un todo", y le reprocha a Bloch que no puedan admitir la categorías histórico-filosóficas e ideológicas. La relación entre economía e ideología es innegable. Lukács tiene que saber que Bloch, marxista y anticapitalista, la conoce.

El problema es si todas las partes de la economía y todas las partes de la sociedad (que Lukács reduce a ideología en el argumento contra Bloch) se mueven históricamente en una tal relación unitaria, que las

partes se revelen equidistantes frente a la conciencia cognoscente para que ésta estructure su totalización. Lukács parece entenderlo así, a pesar de que afirma la historicidad de la propia economía. Cuando se refiere al artista, presume esa unidad homogénea totalizadora y le adjudica al artista la obligación de reflejarla en función de autoconciencia genérica; herencia teórica del espíritu absoluto en el modelo hegeliano. Así entendemos que Lukács no admita, ni rupturas, ni superficies, como contenido valioso para el reflejo realista de la literatura. En palabras de Lukács:

La práctica literaria de todo realista verdadero muestra la importancia de la conexión social objetiva y la "exigencia de omnilateralidad" necesaria en vista de su comprensión. La profundidad de la plasmación de su eficacia depende en gran parte de hasta que punto se da cuenta -- desde el punto de vista creador-- de lo que representa verdaderamente un fenómeno por él descrito. (224)

Efectivamente, la totalidad se convierte en una categoría omnicomprensiva, que atañe a diversos aspectos de la teoría artística del realismo lukacsiano. Esto es, totalidad de determinaciones, --lo concreto--, totalidad generalizada de mediaciones --particularidad-tipicidad--; unidad dialéctica entre las partes de la objetividad histórico-social, --totalidad intensiva o mundo reflejo--; desarrollo total de la esencialidad humana e integración total con la realidad objetiva, --

modelo humanista de todo arte realista grande-- . La categoría de la totalidad atravieza entonces, la teoría literaria --y la estética-- en tanto la plasmación y configuración de la totalidad requiere un método artístico particular para lo que Lukács entiende por reflejo realista de la realidad. En términos del método la totalidad en el reflejo realista entra en conflicto con la conformación de vivencias, rupturas, partes (debates con Brecht, Bloch, Seghers). En términos de la unidad de las partes, que constituye esa totalidad identificada 'tout d' un coup' con la realidad histórico-social que el artista debe reflejar, Lukács rechaza desde el naturalismo hasta el surrealismo --vanguardia--.

Lukács admite el carácter realista de los detalles e inclusive del fenómeno particular que maneja la literatura de vanguardia, --desde la prostitución cortesana, "a coin of nature" de la vida parisina, (Zola) hasta el ejercicio, absurdamente burocratizado de la justicia-- (Kafka). El problema se plantea en términos de las relaciones que el escritor establece entre los detalles --las partes-- y el todo -- el mundo social-- que la novela refleja. En palabra de Lukács:

Vistos aisladamente, éstos son, casi sin excepción --cuando se trata de un verdadero escritor--, auténticos reflejos de la realidad.

Sin embargo, el que su sucesión, de su entre
tejido, surja una imagen real del mundo objetivo,
dependerá de nuevo de la actitud que el escritor
tenga hacia la realidad en su totalidad
descrita. (225)

Para Lukács el paso decisivo radica en que el
escritor puede percibir el fenómeno separado de su nexos
particulares y de sus relaciones con otras situaciones
en el mismo contexto social. La omisión de las
relaciones dialécticas fenómeno-esencia, conduce a la
plasmación de una apariencia abstraída del todo, al
reflejo artístico de la inmediatez sin profundizar en la
causalidad esencial. Esto significa para Lukács, que
una parte de la realidad sustituye a la totalidad
concreta. Lukács busca en la ideología del escritor la
raíz determinadora de este quedarse en la conformación
de la apariencia inmediata. A pesar de los detalles
realistas y pese la existencia objetiva del fenómeno, la
literatura de vanguardia reproduce las formas reificadas
de las relaciones sociales, la desintegración de la
personalidad humana. Así, la crítica de Lukács a la
reificación de la conciencia se emparenta con su firme
rechazo a la literatura de vanguardia. La ideología del
escritor, según Lukács, es determinante respecto a la
omisión o inclusión de la fuerzas históricas que operan
en el proceso total de reificación; así como de la
omisión o inclusión de una perspectiva revolucionaria
por la que se puedan transformar las relaciones de clase

y recuperar la integración total de la esencia humana. La literatura realista "grande" puede cumplir una función desfetichizadora. Por un lado, cuando refleja la totalidad del proceso de reificación en su objetividad histórico-social. Por otro lado, cuando configura la perspectiva de una posible recuperación de la personalidad humana integrada a la totalidad de la realidad. En palabras de Lukács:

Para la Estética la herencia clásica es aquel gran arte, que representa la totalidad del hombre, del hombre entero dentro de la totalidad del mundo social. También aquí la problemática central es determinada por la filosofía general, el humanismo proletario. La teoría marxista de la historia analiza al hombre entero en su evolución, la parcial realización de su perfección respecto a su desmembración en los distintos períodos, intenta conocer las ocultas leyes de tales relaciones, el fin del humanismo proletario es el hombre en su totalidad, la reconstrucción de la existencia humana en su totalidad dentro de la vida misma, la supresión práctica y real de la atrofia y la desmembración de esta existencia realizada por la sociedad clasista. (226)

En la Estética, Lukács elabora una síntesis de la categoría de la totalidad, acentuando los vínculos con la subjetividad en relaciones dialécticas con la objetividad. Esta síntesis se fundamenta en una ontología del ser social, cuya formulación postula la historia práctica y teórica del género humano en términos de una unidad totalizadora.* En palabras de Marx:

*Estos principios cohesionan el pensamiento filosófico de Marx.

Así se hace la conciencia filosófica de modo que el pensamiento conceptivo es para ella el hombre real; lo real deviene así el mundo concebido; el movimiento de las categorías aparece a esta conciencia como un verdadero acto de producción que recibe un simple impulso del exterior. De este modo el movimiento de las categorías tiene por resultado el mundo. Esto es correcto --aunque se trata de una simple tautología-- en la medida en que la totalidad concreta (puesto que es totalidad pensada o representación intelectual de lo concreto) es producto del pensamiento y de la representación. Pero no es producto en absoluto del concepto que se engendrará a sí mismo, que pensaría aparte y por encima de la percepción y de la representación: es producto de la elaboración de los conceptos partiendo de la percepción y de la intuición. Así, la totalidad que se manifiesta en la mente como un todo pensado es producto del cerebro pensante que se apropia el mundo de la única manera posible. La apropiación práctica e intelectual del mundo por el arte y la religión es enteramente diferente. (227)

Para el Lukács esteta, el arte es una de las fuerzas principales en el movimiento total de la historia real, una fuerza constituyente de la realidad. La producción del arte es una parte de la historia social que tiene funciones mediadoras en la auto-producción de la conciencia genérica. La auto-producción de la conciencia genérica, es, a su vez, una parte de la historia social. Ambas partes se determinan entre sí y se vinculan en un proceso dialéctico de mediaciones. El arte refleja este proceso social e histórico de mediaciones dialécticas; el centro unitario de ese reflejo es la subjetividad humana. Así, la categoría de la totalidad consolida la concepción

realista del arte que Lukács sustenta desde varias perspectivas.

Primero, la concepción del arte en tanto reflejo de la totalidad de la historia social humana.

Segundo, la totalidad de la esfera estética que opera en función mediadora para el desarrollo de la auto-conciencia genérica en su historia.

Tercero, la totalidad de la subjetividad humana que el "gran" arte realista refleja, afirmando el valor del humanismo integral.

Cuarto, cada obra de arte constituye para-sí una totalidad.

El conjunto de estas relaciones plantea, lo que para nosotros es el problema fundamental, a saber, se trata de una concepción gnoseológica del arte. El realismo artístico se comprende como reflejo fidedigno, cognoscitivo de la objetividad social en su totalidad histórica. Ese reflejo artístico realista, presume la identidad dialéctica sujeto-objeto; la subjetividad productora de la objetividad, la objetividad producida por la subjetividad. Se postula, por ende, que la objetividad realista del reflejo artístico es una necesidad-valor para el desarrollo de la conciencia genérica respecto al conocimiento de su propia realidad histórica. La concepción gnoseológica del arte implica

algunas pérdidas. Se pierden etapas de producción artísticas --preparatorias y de rupturas--, se pierden y se matizan esferas de producción artística --la lírica-- se pierden elementos del objeto que no son relativos, en primera instancia, a la conciencia cognoscente --la textura en la pintura--, se pierden aspectos de la subjetividad artística que no son esquematizables en términos estrictamente cognoscitivos. Lukács no estaba ajeno a la existencia de estas pérdidas. Sin embargo, la misma obra de Lukács responde a ellas, subsumiéndolas en un planteamiento fundamental. La búsqueda problemática, presente ya desde El alma y las formas, de una posible unidad entre la vida y la obra, el mundo y el hombre, la ética y la estética, encuentra finalmente la respuesta probable en la vinculación intrínseca entre realismo y humanismo y que Lukács reitera en la Estética como misión desfeticizadora del arte. Desde este núcleo teórico reafirmamos nuestra tesis: la concepción lukacsiana del realismo es fundamentalmente gnoseológica; cumple además, una función ética -- humanismo--.

CONCLUSIONES: PROBLEMAS DEL REALISMO

A. Se trata de un realismo

Los escritos de Lukács sobre teoría y crítica de la literatura manifiestan una tal cohesión teórica y sistematización normativa que podemos considerarlos una poética. Entre los principios más generales que fundamentan la poética lukacsiana del realismo se encuentra primero, una concepción gnoseológica y, segundo, una concepción ético-humanista del arte. Por eso afirmamos una correspondencia categorial entre el realismo literario y el realismo estético que Lukács postula. El gnoseologismo artístico compromete a la poética del realismo con una normatividad metodológica y técnica.* Asimismo, el gnoseologismo artístico vincula, metodológica y técnicamente, a la poética del realismo con el cumplimiento de una función ética: la defensa del humanismo en su visión clásica. Método, contenido-forma (técnica) y función son los vectores que estructuran la

*Hemos utilizado el concepto técnica contra el propio discurso de Lukács. En la teoría sobre la literatura se reconoce ampliamente la existencia de técnicas literarias sobre las cuales nos referiremos en términos de la relación dialéctica con el contenido. Sin embargo, la acepción más elemental del concepto técnica (dominio de una destreza en el marco de la actividad práctica) presume un procedimiento específicamente hábil del material que se maneje y en consonancia con los fines particulares. El arte no es la excepción a esta ley general de la producción de un objeto.

poética del realismo lukacsiano en un sistema cerrado. No es de extrañar, pues, que método, contenido-forma (técnica) y función del realismo sean los motivos más controversiales en los debates teóricos sobre qué entender por realismo, qué procedimientos conducen al realismo, para qué producir arte realista. Entre estos debates se destacan los de Lukács con Bloch, Brecht y Seghers.

A continuación ofrecemos una cita particularmente ilustrativa del modelo metodológico para el arte realista que Lukács postula. Dice Lukács:

En consecuencia, estas determinaciones han de estar, primero, completas en la obra de arte; en segundo lugar han de aparecer en su forma más clara, pura y típica; y en tercer lugar ha de corresponder la relación proporcional de las diversas determinaciones a aquel partidismo objetivo que es el que anima la obra de arte. En cuarto lugar, sin embargo, estas determinaciones, que según acabamos de ver existen en forma más pura, profunda y abstracta que en cualquier caso particular de la vida, ni pueden formar oposición abstracta alguna con el mundo directamente sensible de los fenómenos, sino que ha de aparecer, por el contrario, como propiedades concretas, directas y sensibles de los distintos individuos, situaciones, etc. (240)*

Si uno recompone, en orden inverso estos cuatro requisitos, obtiene una serie de normas --no todas-- para la plasmación del arte realista, en sentido lukacsiano.

*Los subrayados son nuestros.

- El artista debe reflejar situaciones, fenómenos e individuos de existencia objetiva, histórica y social.

- El artista debe conocer la multiplicidad extensiva de las determinaciones histórica-sociales, tomar partido frente a ellos, elegir y organizarlas en importancia proporcional a su existencia objetiva, de tal manera que la obra resulta en reflejo vivo.

- El artista debe someter las determinaciones a un proceso analítico por el que examine las relaciones dialéctica entre lo singular, lo particular y lo universal, de tal manera, que pueda generalizar situaciones, fenómenos e individuos en sus particularidades típicas.

- El artista debe hacer explícito todos los nexos que vinculan la particularidad típica de situaciones, fenómenos e individuos para conformarlos --darle forma-- en una totalidad.

Comprendido en esos parámetros normativos, resulta que el método consiste --hasta aquí-- en tramitar artísticamente las relaciones dialécticas entre esencia y fenómeno, lo casual y lo necesario, lo interior y lo exterior, jerarquizando típicamente estas relaciones en la estructuración de un todo. "Todas estas determinaciones parecen ser puras determinaciones de contenido y lo son efectivamente. Pero son al propio

tiempo --y aun primordialmente-- determinaciones que se destacan y hacen visibles por medio de la forma artística. Son resultado de la conversión del contenido en formas, y tienen como resultado una conversión de la forma en contenido." (241) La totalidad de estas determinaciones devienen concretas por mediación de la unidad que las vincula en sus nexos múltiples y se centralizan intrínsecamente en la obra --función de la particularidad-tipicidad-- adquiriendo en su concreción la apariencia de un mundo inmediato. Así se plasma un mundo, el mundo del hombre que la obra de arte refleja. Destacamos una primera conclusión, a saber, la categoría de totalidad concreta y la dialéctica contenido-forma están intrínsecamente vinculadas en el pensamiento artístico de Lukács. A modo de síntesis esta relación se expresaría así: la historia social del hombre, en su totalidad "cismundana", es el contenido concreto de la obra de arte; el realismo es la reproducción mimética de esa historia total en forma de mundo reflejo.

Es evidente que en la discusión respecto del método, se está dilucidando una definición o conceptualización del realismo artístico. Para Lukács "se trata del realismo". Se trata del realismo o de un realismo, es otra manera de formular el planteamiento que le hace Seghers a Lukács: "Resulta confuso, entre

otros esto: realismo hoy o realismo en general.... proponiendo su propia respuesta, es decir, "una orientación hacia el mayor grado de realidad asequible en cada momento considerado." (242) Asumir esta postura, implica cuestionar la validez de una sola fórmula para el arte realista; fórmula que convierte el realismo en formalismo, un peligro que advierten los mismos Seghers, Bloch y Brecht.

Entre las innumerables referencias a Lukács en los textos de Brecht, encontramos una que adquiere carácter de síntesis ejemplar; "A veces me he preguntado por qué ciertos ensayos de Georg Lukács bien que contienen tantas cosas interesantes, contienen, sin embargo algo en sí poco satisfactorio. Parte de un principio sano y, con todo, uno no puede sustraerse a la impresión de que es un tanto ajeno a la realidad." (243) La producción teórica y artística de Brecht, cara a cara a la producción teórica y crítica de Lukács, nos induce a especular que el "principios sano" refiere a la historicidad del arte; principio estructurante de una sistematización filosófica cuya rigidez hace que aquel se torne "ajeno" a la multifacética realidad artísticas. Resulta así que el arte en su historia transmuta en una historia que refleja "una forma de conciencia social". Lukács y Brecht se intercambian acusaciones de

formalismo. Lukács critica a Brecht que defienda las búsquedas formales. Brecht reprocha a Lukács de querer perpetuar la forma histórica de un realismo: el burgués. Todas las formas, viejas y nuevas --y en el arte de Brecht, populares y clásicas--* son útiles si le permiten al artista convertir en una imagen comprensible para el receptor, los procesos ocultos de su realidad objetiva y subjetiva, es decir, cuando son vehículos efectivos de la representación histórica y social para conocerla, dominarla y gozarla.

Esto no significa que Brecht le reste importancia a la herencia burguesa, pero entiende, a diferencia de Lukács, que el valor de esa herencia no garantiza respuestas adecuadas a todos los aspectos que se plantea el arte en proceso histórico de producción. Balzac, para tomar un ejemplo favorito de Lukács, ofrece una "pintura" abarcadora de las estructuras sociales existentes en su momento histórico, utilizando una gran cantidad de materiales. Balzac trabaja elementos de la

*Cuando Brecht comenzó a producir, se convirtió en un espectador atento del arte popular: payasos, cómicos callejeros y recitadores de baladas; frecuentaba las ferias y las tabernas como observador de gestos y actitudes. Esta experiencia nutre su práctica como productor y director de teatro. Asimismo, fue un estudioso de las grandes tradiciones teatrales occidentales, en la edad media, la época isabelina y el barroco. De oriente se interesó especialmente por el teatro chino.

psicología burguesa que revelan su carácter, a través de la participación de los personajes en los procesos sociales. No obstante, esa riqueza de contenido social subjetivo y objetivo, encierra una fuerza de contracción para el desarrollo del arte. La novelística de Balzac se narra desde un punto de vista ideológico: el burgués, dentro de un momento determinado en el proceso de desarrollo del capitalismo francés. Desde el punto de vista del lenguaje, Balzac utiliza una variedad de recursos literarios en los que Lukács no se detiene y totaliza la novelística balzaciana de reflejo triunfal del realismo. Brecht también cuestiona la valoración de excelencia homogénea para toda la obra de Balzac, señalando desigualdades de calidad en varios aspectos artísticos. Pero ahora sólo nos interesa Balzac, como parte de un modelo de realismo cuya ejemplaridad permanente Brecht cuestiona. "Tenían otras misiones a realizar", dice Brecht.

Brecht acepta el juicio de formalista, si por ello se entiende la ineludible tarea para el artista de dar forma apropiada al contenido que quiere trabajar. Esto es, Brecht teórico y artista, valida la experimentación en formas necesarias a los nuevos contenidos. El artista es, pues, formalista porque trabaja con formas, "porque él continuamente deforma, reforma, forma." El

aspecto formal es constitutivo del proceso de producción artística en la medida que es impensable manejar un contenido sin forma. La forma para Brecht no es prioritaria, esto sí sería formalismo. La forma está supeditada al contenido porque es a través de la forma que el contenido se expresa. Por eso Brecht repite, una y otra vez, que el realismo no puede ser una categoría formal. En palabras de Brecht:

No es el concepto de estrechez, sino la amplitud, el que sienta bien al realismo. La realidad misma es amplia, variada, está llena de contradicciones; la Historia crea y rechaza modelos. No son las formas externas las que hacen a los realistas. Pero cuando vemos de cuantas maneras distintas se puede describir la realidad nos damos cuenta de que el realismo no es cosa de pura fórmula. (244)

Esta toma de posiciones frente a la herencia burguesa pone de manifiesto que Lukács y Brecht manejan visiones del realismo en la que existen diferencias respecto a cuestiones tan decisivas como la relación realidad-realismo, forma-técnica. Lukács afirma que la polémica sobre la herencia está mal enfocada. El no está proponiendo la reproducción o copia de la escritura realista de los clásicos burgueses, sino del método -- reflejo objetivo de la realidad--. Esa objetividad refleja que Lukács postula es un problema cognoscitivo en términos del contenido; y en términos de la forma realista, es un problema de dialéctica, esto es, la

particularidad en función de concentrar lo típico en una totalidad concreta. Lukács tiene la ilusión de que el sujeto estético real realiza espontáneamente la actividad artística que resulta en el "gran" realismo, reflejo de la realidad y coloca ésta espontáneamente en las frágiles bases de una "cultura realista" que el artista posee y que él traduce en su odio por la enajenación y su amor por la integración de la personalidad humana. En una palabra, los grandes del realismo son espontáneamente realistas-humanistas. No es difícil percatarse de que de algún modo se filtra en la visión del "gran" realismo lukacsiano un elemento romántico. Asimismo es consonante con su postura que Lukács establezca una separación difícilmente sostenible entre forma y técnica. En palabras de Lukács:

Porque en general dicha técnica se enlaza de la manera más íntima con la descomposición de las formas, en el encogimiento y el empobrecimiento del contenido, con la evasión consciente o inconsciente de los escritores occidentales respecto de los grandes problemas de la vida de la sociedad, etc. (245)

También para Brecht el arte plantea un problema de conocimiento. A diferencia de Lukács, Brecht no cree que los artistas vanguardistas evaden los problemas. Por el contrario, el artista que conoce los "graves problemas de la sociedad" tiene que resolver artísticamente como representar "lo nuevo como nuevo"

sin perder la referencia al contexto histórico en que lo nuevo aparece. Brecht menciona alguna de los "graves problemas" que aquejan la sociedad. El escritor se enfrenta a un ser humano que siente su vida interior desolada, y cuya vida se precipita a un ritmo "frénético"; un ser humano para quien las cosas se disocian y que percibe la disminución de sus facultades mentales. Podemos expresar estos y otros problemas en una síntesis, a saber, se trata de la desintegración de la personalidad humana y la sustitución de las relaciones sociales por mecanismo burocráticos enajenantes. Llama la atención que estos problemas ya están presente en una obra tan temprana como *Las cuitas del joven Werther*. A lo que Brecht apunta, es que la desintegración humana, la reificación, generalizada a la totalidad social según Lukács, la burocratización, etc., han sido procesos constantes a través del desarrollo histórico de la sociedad burguesa. Sin embargo, en cada etapa de ese desarrollo, estos procesos tienen características propias. No es lo mismo la incapacidad de un joven burgués para integrarse a la administración burocrática en la corte de Weimar, que integrase a la administración burocrática que garantiza la eficiencia funcional de un campo de concentración. Brecht le pide a Lukács que sea consecuente. Si el artista debe

reflejar lo "concreto", entonces no puede haber un método que produce un único estilo realista válido para cada una de las "totalidades" en todos los momentos históricos. En todo caso, el artista buscaría reflejar "el mayor grado de realidad asequible en cada momento considerado" según las palabras de Seghers. Cada fenómeno considerado, en sus concreción histórica, requiere un manejo artístico que sea consonante a las particularidades determinantes de su momento. En palabras de Brecht:

Si se parte de que puede desligar lo técnico del contenido (y esto se hace desde el momento que se recomiendan modelos de otras épocas), esta operación separativa tiene que salir bien con obras contemporáneas. Y entonces no se comprende cómo no hemos de estudiar la técnica literaria contemporánea en tanto que está vinculada al standard técnico de nuestra época, con el mismo provecho al menos que la técnica de épocas pasadas. (246)

El desarrollo de esa técnica es equivalente de formalismo, de virtuosismo para Lukács. Ese virtuosismo meramente formal tiene la consecuencia de que la obra de arte deja de ser un reflejo cognoscitivamente fiel, de la realidad porque pierde el carácter de totalidad. A partir de los que hemos formulado, se plantean dos cuestionamientos importantes. En primer lugar, el análisis filosófico-dialéctico respecto a las relaciones artísticas entre el contenido y la forma es insuficiente. Lukács no presta la debida atención a la

existencia histórica de técnicas en todos los géneros. recurrencia de técnicas tales como la caja china, los vasos comunicantes, el dato escondido, la retrospectión (flash back), el monólogo (que puede ser interior, singular, colectivo) y la "muda" o "salto cualitativo". Esta última técnica es el eje central del realismo mágico de García Márquez. Se trata de magnificar cuantitativamente los elementos reales de un fenómeno, un objeto, etc., hasta que esa acumulación salta o muta a otro nivel de la realidad, como el mágico. El uso de una o varias técnicas en un texto constituye un elemento fundamental de su estructuración, aunque no el único.

En segundo lugar, muchos críticos señalan que Lukács "olvida" que el medio homogéneo de la literatura es el lenguaje. Por nuestra cuenta recordamos que la metáfora, el símil, el símbolo, la hipérbola, la alegoría, etc., son recursos lingüísticos en uso literario. Estos recursos dinamizan el lenguaje en la frase, la idea, el discurso, etc., para lograr una significación multívoca. Lukács supedita la originalidad al descubrimiento y reflejo objetivo de fuerzas nuevas en el marco de la historia social, en razón de la función cognoscitiva para el desarrollo de la conciencia generica. No obstante, en la historia de la producción literaria, la originalidad de un escritor

y la perduración de su obra guardan no poca relación con la invención de técnicas y un nuevo uso de técnicas conocidas y de recursos lingüísticos en funciones variables y códigos móviles, según lo requiera el material literario.

Lukács es severamente crítico con el uso de la alegoría. En la Estética, dice Lukács:

Pues lo alegórico se basa precisamente en el hecho de que no existe, entre el modo esencial sensible y visible de los objetos representados y su sentido que descubre por composición el todo de la obra de arte, ninguna conexión fundada en la esencia misma de los objetos. Visto desde esa objetividad, toda interpretación alegórica es mas o menos arbitraria y a veces lo es totalmente. (247)

Kafka recibe de Lukács el título de ser "el paradigma de todo el vanguardismo de nuestra época, alegórico por esencia"; mención nada honorífica por la relación que Lukács establece entre arte de vanguardia y decadencia. La burocratización del sistema judicial elevado al nivel de lo "fantasmagórico", convierte la novela El Proceso en una alegoría que refuerza, según Lukács, la disociación entre hombre y mundo. Lukács afirma que Kafka no asume una posición crítica frente al sistema judicial, representando el ejercicio de la justicia en su inmediatez fenoménica. Kafka no trabaja en la novela la causalidad histórico-social; no penetra en la esencia del fenómeno. En consecuencia, la apariencia burocratizada de la justicia se convierte en

una experiencia subjetiva. Esta subjetivización completa de la experiencia sustituye a la objetividad del proceso histórico; y toda la realidad queda deformada en sus conjunto. Faltan las determinaciones, faltan los nexos, faltan, las particularidades generalizables en situaciones típicas y personajes típicos jerarquizados; la alegoría cancela la tipicidad porque pierde la esencia del objeto y su historicidad social concreta. Falta el tiempo histórico real, y, por lo tanto, no se incluye la perspectiva de nuevas fuerzas, fuerzas sociales que posibiliten los cambios para superar la sistematización burocrática. Así, la alegoría se convierte en trascendencia, en la nada. La enumeración de todas estas 'deficiencias' en el novelar de Kafka, resumen el canon del realismo gnoseológico literario. Ese canon normativo que cohesiona la teoría del arte en términos de una totalidad del mundo histórico-social que la obra debe reflejar, conduce a Lukács a colocar en la lista de los artistas decadentes a escritores de la talla de Proust, Joyce, Musil, Beckett. En este sentido, cuando Lukács dice que Kafka no asume una posición crítica, lo que realmente quiere decir es que no novela el fenómeno de la burocratización jurídica en la forma del realismo crítico que él sustenta. La pregunta que se origina es obvia, se

trata de si el artista es crítico porque recoge en su obra problemas existentes o por la forma en que maneja artísticamente esa objetividad problemática. La respuesta de Lukács es manifiestamente clara. El artista es crítico cuando maneja dentro de la codificación del realismo gnoseológico los fenómenos sociales existentes.

El rechazo de la alegoría como recurso literario determina la lectura lukacsiana de Kafka en varios puntos fundamentales. Otra vez se trata de técnicas y recursos literarios. En primer lugar, debemos recordar que el tiempo en la novela no es idéntico a las medidas del tiempo que funcionan en la objetividad social. El mundo de la novela es una ficción y el tiempo en esa ficción no es objetivamente real. En la novela el tiempo de los narrado puede asumir diferentes formas y varía de acuerdo a quién o quienes narran. En este sentido, el tiempo de los narrado es flexible, psicológico, subjetivo. La alegoría, cada alegoría, tiene su ritmo temporal propio, que dista mucho de la estaticidad ahistórica con que Lukács rechaza la novelística de Kafka. En segundo lugar, Lukács ha destacado la capacidad de los "grandes" del realismo para anticipar figuras proféticas. Brecht cuestiona el juicio de Lukács respecto a "estatismo", "ausencia de mundo" y

ahistoricidad en la obra de Kafka, afirmando que anticipación profética de lo que serían los campos de concentración. Por nuestra cuenta, añadimos al juicio de Brecht, que es posible entender esa anticipación Kafkiana desde su propia experiencia de trabajo.*

*"Franz Kafka fue empleado de una compañía de seguros contra accidentes de trabajo bajo la monarquía austrohúngara. Conocía por experiencia diaria sufrida a los mutilados a quienes se convierte no sólo en insectos monstruosos sometidos al desprecio de todos, sino además en folios de archivo que se debían clasificar cuanto antes en interés de la compañía. Había allí multitud de escaleras, de salidas ocultas, de corredores, de puertas que daban a las oficinas, pero nunca se llegaba a encontrar la puerta justa, la dirección permanecía invisible, quien llegaba a acudir en busca de socorro resultaba invadido de un sordo sentimiento de culpa. De ese maldito sentimiento de culpa segregaban los muros de los edificios oficiales y que apestaban la atmósfera con su olor a polvo y moho, a humo frío y sudor seco. Bajo esta forma codificada se presentaba la ley, el Estado, la administración, el poder social, y cada portero, cada mensajero, cada ayudante que corría de acá para allá cargado de montones de expedientes o cada empleado sentado en su escritorio resulta encarnación, instrumento despersonalizado de un poder anónimo de indecifrables deseos. Quien entra allí debe perder toda esperanza. Todo visitante se siente incomprensiblemente condenado. A veces, tras las máscaras del poder se pueden entrever furtivamente algunos rasgos humanos. Pero la equívoca bonachonería o la indudable venalidad de un funcionario no disminuyen en nada sino que aumentan el horror que se desprende de esos bajos fondos banales y fantásticos. Kafka ha presentado esta alienación total con el máximo de intensidad y horror. Muchos de sus comentarios mistifican el sentido de su obra atribuyéndole complejos religiosos tales como "el pecado original", "la predestinación", "la culpa existencial" y diluyen en una chata alegoría lo que es una representación concentrada de una realidad social". Lukács. Adorno, Jakobson, Ficher, Barthes. Polémica sobre el realismo. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972, pp.120-121.

Lukács, que tanta importancia le concede a la biografía de los "grandes" del realismo, de su participación en la vida social, de lo que aman y odian, obvia todo este discurso en el caso de Kafka.

Brecht advierte que se plantea aquí una situación problemática. Dice Brecht:

También como crítico se debería ser realista (y no únicamente "estar a favor del realismo"). Habría que decir: Esta y aquella, escena en tal y cual novela no corresponde a la realidad, porque... o bien: El comportamiento del trabajador X en la situación Y no corresponde al comportamiento real de un trabajador en su situación, y que... o bien: El tratamiento de la tuberculosis en esta novela suscita una imagen completamente falsa, porque en la realidad... (248)

Elegimos esta cita con un riesgo calculado.

Confrontado a ella, Lukács podría aducir, con razón, que no ha negado realidad a los detalles en las obras que él no considera pertenecientes al realismo y, por ende, no es ese cotejo del detalle lo que determina el realismo de la obra. "Kafka, que en sus detalles es siempre extraordinario e impresionantemente real, concentra todos los recursos de su arte en expresar su visión angustiosa de la esencia del mundo como si esa visión fuera "la" realidad; y así, a su manera peculiar, la elimina igualmente." (249) Lukács afirma que el detalle realista puede ser incluso un producto de la fantasía del artista. Lo que le confiere carácter realista a la obra de arte es que el detalle forma parte del conjunto

de determinaciones de la realidad objetiva. El detalle comunica vida real si está integrado a los otros elementos que componen esa parte cuya unidad objetiva refleja una "totalidad concreta".

En este trabajo hemos analizado el desarrollo de estas categorías en el pensamiento de Lukács y, por ello nos limitamos ahora a la presentación de una breve síntesis. Tanto para Hegel como para Marx la dialéctica de lo concreto y lo abstracto se vincula intrínsecamente con la existencia de la realidad natural y social en su totalidad y con su conocimiento. En el caso de Hegel, lo concreto y lo abstracto constituyen categorías del devenir empírico de una historia cuyo orden lógico antecede en el ser del espíritu. Lo concreto y lo abstracto, en su dialéctica, son categorías objetivas de un proceso de conocimiento cuya totalidad culmina en la identidad empírico-lógica. Marx rechaza esa primacía ontológica del sujeto espiritual y postula una historia empírica en la cual el sujeto humano deviene autoconciencia genérica mediante el proceso mismo de objetivación práctica y teórica. En ambos casos, tanto para la dialéctica idealista como para la materialista, la objetividad histórica constituye una parte a la que corresponde la objetividad categorial de la conciencia y, ambas partes, forman la dialéctica unitaria de la

totalidad real y verdadera. En una palabra, lo concreto y lo abstracto, la unidad de las partes y el todo, la objetividad y la verdad, la historia y la realidad natural y social, tienen nexos inseparables. Totalidad de la historia; totalidad de la realidad, totalidad de la ciencia se corresponde dialécticamente. Y Lukács pasa esta herencia filosófica al terreno del arte.

El planteamiento de Brecht no es por un cotejo verosímil del detalle sino que apunta a la identidad "totalidad concreta-realidad" como principio vertebral de plasmación realista. Entendemos que las diferentes posturas sobre el realismo se agrupan alrededor de la pregunta: qué puede significar que el arte refleja, representa o expresa la realidad. Conocemos la respuesta de Lukács. Realismo es el reflejo objetivo -- fiel y verdadero-- de un momento de la historia social, en las determinaciones esenciales, contenidas sensiblemente en un objeto cuya forma, tiene la apariencia inmediata de una totalidad unitaria. Brecht, Bloch, Seghers, y muchos otros admiradores críticos de Lukács, cuestionan esta identidad refleja entre realismo artístico y realidad o "totalidad concreta". Seghers le dice a Lukács que también las rupturas son reales; que los momentos formativos de una nueva expresión artística también son reales. Bloch defiende el sueño, la

fantasía, la imaginación, la esperanza, la utopía como medios legítimos de expresión artística. Afirma Bloch que las cavidades y rupturas son partes valiosas de la realidad para ser expresadas en forma de arte porque... "De este modo, autores importantes ya no se hunden directamente en las materias sino rompiéndolas. El mundo imperante ya no esparce para ellos luz representable alguna, que pudiera convertirse en fábula, sino que sólo hay en él vacío y ruina indiferente". (250) Y Brecht, quien entra airadamente en el debate sobre realismo y expresionismo dice:

Metamorfosis de Toller era una pieza expresionista y, con todo, descubría a muchos, bastantes cosas de la realidad que no sabían o sabían a medias. No lo descubría todo, desde luego que no y no todo lo que mostraba era verídico. Pero ¿no contiene acaso tampoco toda la realidad la novela José de Mann?, ¿Y su Buddenbrooks?. (251)

No hemos referido ya al debate realismo vs expresionismo en relación a la categoría de la totalidad. Sin embargo, el debate estuvo muy determinado por cuestiones políticas, que a su vez repercuten en aspectos estéticos tales como la función del arte y la relación arte-ideología. Gallas plantea que estos problemas se debatieron en los términos siguientes: "si el expresionismo tenía que ser evaluado como un movimiento de izquierda, revolucionario o ... como precursor de facismo." (252) Lukács asume la

segunda postura en consonancia con acontecimientos históricos-políticos, a saber, la doctrina del realismo que decreta el Primer Congreso de Escritores Soviéticos (1934) y todo el movimiento partidista que se agrupa alrededor de la defensa de la cultura burguesa, como instrumento político en lucha contra el avance facista. Brecht asume la postura opuesta. Por otro lado, la crítica de Bloch está preñada de argumentos que van al meollo de la teoría lukacsiana del arte. A través de este trabajo hemos ido planteando las deficiencias y pérdidas que implican postular una legalidad genético-histórica que se predica con carácter-valor universal. Estas dificultades se dramatizan con respecto al expresionismo en particular y todo el arte de vanguardia en general. A pesar de que Lukács afirma teóricamente la individualidad sustantiva del objeto de arte, la riqueza estética individual que la sustenta es desplazada por la exigencia de objetividad cognoscitiva y funciones éticas. Lukács no considera que los objetos individuales aportan aspectos, elementos y dimensiones distintas en la esfera de existencia que le corresponde y que, incluso, un mismo objeto puede contagiar otras esferas artísticas, enriqueciendo los modos particulares de existencia que le son propios. En una palabra, elgnoseologismo estético y ético, oblitera la pluralidad

de facetas que entraña e irradia un objeto artístico.

Dice Bloch:

Ni una página sobre la pintura expresionista; Marc, Klee, Kakoschka, Nolde, Kandinsky, Grosz, Dix, Chagall no existieron (para no hablar de sus correspondientes en la música, del coetáneo Schoenberg. (253)

Asimismo, Lowey denuncia esa acotación ideológica de un movimiento artístico tan abarcador, afirmado que:

Lo menos que se puede decir, (sin negar la ambigüedad ideológica de la corriente) es que un análisis histórico que ignora la dimensión revolucionaria del expresionismo y la reduce a un precursor de la ideología nazi está muy lejos de ser "exacta". (254)

Si bien es cierto que las razones políticas son válidas, y en este caso, de mucho peso, nos parece importante dilucidar una línea teórica fundamental. Habíamos señalado que en HCC, Lukács generaliza el fenómeno de la reificación a partir del análisis marxista del fetichismo de la mercancía. Ahora realiza un movimiento similar y complementario. Lukács generaliza la ideología burguesa después del 1848 como apologética. Después de la primera generalización el arte sustituye al proletariado como agente histórico que cumpla la función de transformar la realidad mediante el desarrollo de una autoconciencia crítica y ética. Después de la segunda generalización, la ideología se convierte en criterio de valoración estética con poder de obstaculizar o posibilitar la función desfetichizadora

que él le adscribe al arte. El artista que, mínimamente, no considere la perspectiva del socialismo, participa de la ideología apologética, su arte es decadente.

Las relaciones complejas entre el arte y la ideología han producido una abundante bibliografía que recorre los polos que van desde el análisis sociológico chato de la obra de arte hasta la afirmación de la "pureza" del objeto estético. Lukács queda contaminado de los vicios de una sociología que violenta el análisis del arte por vía del gnoseologismo estético y ético. Lukács establece una relación demasiado estrecha entre la ideología del artista real y la ideología en la obra de arte. En primer lugar, al generalizar la apologética como carácter dominante de la ideología burguesa después del '48, Lukács parece estar utilizando ideología en el sentido engelsiano de falsa conciencia. Así se podría explicar el rechazo de Lukács a todo el arte vanguardista, y es mucho arte, como uno decadente. Esta posición es insostenible por lo simplista. Lukács no utiliza el concepto ideología en una acepción tan esquemática. En segundo lugar, se trata entonces de una visión más comprensiva de la ideología como conjunto de ideas, valores, y principios dominantes. Lukács ha dicho que no hay arte sin ideología. Podemos entender esta afirmación de dos maneras que se confunden en

Lukács. Que no hay arte sin ideología significa que existe una ideología vigente previa a la producción de un objeto de arte. El artista real participa de esa ideología, constituye parte importante de la ordenación de su mundo particular. El artista real tiene un mundo en que coexisten valores éticos y estéticos, ideas, costumbres, tradiciones, normas, sueños y ambiciones, miedos y espantos. El artista real es un sujeto concreto con sus pesadillas vividas o presentidas, con sus ilusiones y sus esperanzas. Ese mundo tiene una existencia real, con un movimiento propio, con un ritmo propio. El mundo particular del artista y el mundo histórico social en que éste se ubica constituyen esa realidad referente de la obra de arte pero no en la realidad de la obra de arte. Esta relación en Lukács es sumamente equívoca. El conocimiento histórico social y la ideología del artista real son elementos que median la obra de arte pero no determinan en una causalidad lineal la realidad en la obra de arte. La realidad en la obra de arte es una ficción estructurada en el propio proceso creativo, de acuerdo a las necesidades de la existencia del objeto en todos sus elementos constitutivos. El artista puede utilizar partes de la totalidad de esa realidad referente, pero no en función cognoscitiva prioritariamente, sino que puede supeditar

ese conjunto referencial para que cumpla en una obra individual funciones formales, estructuradas artísticas de diversa índole. Asimismo, el artista puede utilizar en la estructuración del objeto artístico partes de otras realidades referenciales en relaciones sincrónicas y diacrónicas con los materiales de su contemporaneidad. Toda esa realidad referencial está regulada por el dominio dentro de técnicas y recursos artísticos.

Por otro lado, que no hay arte sin ideología también significa que la obra de arte incluye una ideología. La ideología en la obra de arte es el resultado conjunto de la estructuración de la realidad en la obra de arte. Los problemas del arte y la ideología se agravan en la literatura porque el medio homogéneo de ésta es el lenguaje. En la novela la realidad en la obra es especialmente semejante a la realidad histórico-social referente. Los personajes actúan, expresan sentimientos, ideas, conflictos, esperanzas, etc., atrapando al lector en la ilusión de una identidad entre el mundo real y el mundo ficticio de la novela. Esa ilusión se supera mediante el análisis del texto. Dice Bajtin:

... es imposible suponer una coincidencia a nivel teórico entre el autor y el personaje, porque la correlación que se da entre ellos es de orden absolutamente distinto; siempre se desestima el hecho de que la totalidad del personaje y la del autor se encuentra en niveles diferentes, ... (255)

El texto está constituido con palabras y esas palabras tienen significados y funciones que vinculados entre sí expresan ideas. Los personajes se comunican esas ideas --políticas, éticas, estéticas, etc.--; ideas sobre cualquier aspecto de la realidad natural y social referente, e ideas sobre ellos mismos. Esas ideas son otra parte de la estructura interna de la obra literaria, incluyendo las ideologías de los personajes. Hay otro nivel de significación en la obra literaria. Las palabras no sólo significan, las palabras sugieren. Tienen acepciones distintas y funciones distintas dentro del texto dependiendo de la procedencia de la palabra respecto a su uso social más constante. Por otro lado, y sin pretender agotar los niveles de significación posibles en el texto, existe también el recurso de la intertextualidad. La intertextualidad es uno de los elementos más dinámicos para el significado de una página literaria. Éstas son algunas de las ausencias que se evidencian en el análisis ideológico que Lukács hace de la literatura. La ideología en la novela pertenece al personaje; cumple funciones estructurales en la artísticidad de la obra. La ideología de los personajes y la ideología del autor pertenecen a formaciones ético-cognoscitivas diferentes. La leyenda del "triunfo del realismo" en Balzac, está basada en ese

equivoco. Balzac autor era legitimista, reaccionario, y si no vamos a referirnos a la persona Balzac, su biografía no es precisamente edificante. Balzac creador podía construir personajes cuya lógica interna requiera una ideología propia. Balzac creador no permitía que Balzac autor obstruyera el desarrollo del personaje. No es a pesar de sí mismo, sino a partir de sí mismo que triunfa el creador. Della Volpe, quien tiene una postura gnoseológica-estética, pero que difiere de Lukács en el análisis de la creación verbal", concluye:

1) que el progreso de la representación en cuanto a objetividad y verdad, y, consiguientemente, en cuanto a poeticidad, se resuelve en o coincide con un progreso de modulación lingüística de sentimientos-pensamientos, o sea, de comunicación...

2) que, por otra parte, el progreso en la modulación lingüística de sentimientos-pensamiento, como progreso mismo de la verdad poética, es tal en cuanto proceso interno a los textos en cuestión, o sea, en cuantos se refiere a y depende de su propio crecimiento (historia) y de su identificación como organismos semánticos, o sea, como contextos determinados. (256)

Para Lukács se trata de un realismo. Se trasluce el fantasma de un maniqueísmo estético. Del lado del mal, la reificación, o sus equivalentes en la historia social de la humanidad, la apologética, la decadencia artística-ideológica. Del lado del bien, el realismo gnoseológico humanista, el realismo gnoseológico crítico, el realismo gnoseológico socialista. Del lado "sano", la conciencia lúcida histórica de originar la

autoconciencia genérica, devolviéndole al hombre su propia historia mediante el reflejo objetivamente fiel de aquellos momentos importantes en el desarrollo de su esencia social. Realismo humanista que cumple la función de elevar, profundizar, enriquecer la conciencia ética del hombre cuando recibe de la obra de arte una imagen integrada, plena, y ricamente desarrollada de la personalidad humana o, cuando denuncia las fuerzas sociales que impiden el logro de este ideal. Se trata de un realismo en el cual la naturaleza del arte se comprende como objetividad histórico-social: es un arte antropocéntrico. Se trata de un realismo en el cual la función histórica del arte es gnoseológico: es un arte antropomórfico. Se trata de un realismo en el cual la finalidad histórica del arte es ética: producir una catarsis desfetichizadora para que la conciencia afirme los valores universales del humanismo. "Sólo cuando se llega a una capitulación ante el fetichismo --como ocurre en sectores importantes del arte burgués tardío del período imperialista-- el arte tiene que renunciar a su contenido capital, a esa lucha por la integridad del hombre a la crítica de la vida desde ese punto de vista." (257) En síntesis, se trata de un realismo gnoseológico y ético: es un arte antropomorfizador.

**B. La actividad en el realismo gnoseológico lukacsiano -
Reflejo-mimesis y narración**

En el desarrollo del pensamiento de Lukács la categoría de reflejo aparece después de HCC. Ya hicimos alusión a la importancia de los Manuscritos en ese proceso. La categoría de reflejo se nutre de la universalización de la objetividad histórica que Lukács descubre en los Manuscritos. Mas tarde, la categoría de reflejo se conceptualiza a partir de la epistemología que Lenin formula en Materialismo y empiriocriticismo y en los Cuadernos filosóficos. Estas dos fuentes se cohesionan en el pensamiento de Lukács sobre el arte. No nos compete el desarrollo de toda la polémica respecto a la epistemología del reflejo. No obstante, vamos a sintetizar los principios filosóficos que articulan la teoría leninista del reflejo epistemológico. Entendemos que al integrar la teoría del reflejo a la teoría del realismo estético se plantean cuestiones importantes respecto a la actividad artística. La concepción gnoseológica lukacsiana del realismo sostiene su fundamentación en el principio de la objetividad universal y materialista en la historia social del género humano. Complementariamente, la teoría lukacsiana del realismo, comprende una visión igualmente gnoseológica de la actividad artística, que

se formula, con las categorías principales de reflejo-
mímesis y narración para la novela.

La teoría del reflejo se fundamenta en el principio ontológico general que afirma la existencia objetiva de la realidad, con independencia de la conciencia, y que constituye punto de partida de todo realismo epistemológico, aún del más ingenuo. En palabras de Lenin:

La única e inevitable conclusión de esto que se hacen todos los hombres en la práctica humana viva y que el materialismo coloca concientemente como base en su gnoseología, consiste en que fuera de nosotros existen objetos, cosas, cuerpos, que nuestras sensaciones son imágenes del mundo exterior. (258)

Asimismo, Lenin se apoya en otros principios que pertenecen al cuerpo teórico del marxismo. En primer lugar, el papel activo del sujeto cognoscente desde el punto de vista materialista.* Lenin lo reafirma, recogiendo de paso una cita de Engels. En palabras de Lenin:

Cuando hallamos que las leyes del pensamiento corresponde a las leyes de la naturaleza, esto se hace plenamente comprensible para nosotros --dice Engels--, si tomamos en consideración que el pensamiento y la conciencia son "productos del

*En las Tesis, Marx expresa una crítica general al materialismo y en particular a Feuerbach, por no atender la actividad de la conciencia cognoscente. Las funciones cognoscitivas del sujeto, es uno de los problemas más desarrollados en la filosofía idealista moderna. Marx advierte la necesidad de una elaboración igualmente rigurosa y comprensiva desde el punto de vista del materialismo filosófico.

cerebro humano y el mismo hombre no es más que un producto natural. (259)

La afirmación materialista del sujeto cognoscente activo implica que en el proceso de conocimiento entra la percepción sensible y la experiencia; que la razón, la inteligencia, la memoria y la imaginación, cumplen funciones diversas, tales como el análisis y la síntesis, la inducción y la deducción, etc. El conocimiento también incluye procesos complejos tales como problematizar, desarrollar modelos de investigación pertinentes al objeto y/o fenómeno de estudio, corroborar y comparar data, establecer relaciones y articular coherentemente explicaciones teóricas. Este listado no pretende agotar las funciones de la conciencia cognoscente, sino sólo ejemplificar la actividad del sujeto en relación a la realidad que existe objetivamente, es decir, fuera de la conciencia. En síntesis, desde el punto de vista de la filosofía materialista y la epistemología realista, afirmar el papel activo del sujeto cognoscente presume que el proceso de conocimiento incluye la percepción sensible y la experiencia que se acumula en la práctica social. El sujeto cognoscente articula su percepción y un modelo conceptual en consonancia con el nivel de desarrollo social en que se encuentra, transformándose ambos --

percepción y modelo-- en el devenir de la propia realidad como historia. Los elementos de la realidad que el sujeto percibe, el modo en que determina su existencia, los nexos que establece entre los elementos y entre éstos elementos y el todo guardan estrecha relación --aunque no única-- con un aparato conceptual socialmente desarrollado.

En segundo lugar, se afirma el principio de la relación dialéctica entre la teoría y la práctica. En palabras de Lenin:

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 las verdaderas y las erróneas, la da la práctica. (260)

La inclusión de la práctica en la teoría epistemológica, entraña dos principios de la filosofía marxista. El primero, constituye la formulación conceptual de la socialidad humana.* El segundo atañe a la relación dialéctica entre el ser y el pensar que se predica para el conocimiento y la correspondiente teoría de la estructuración histórico-social de la realidad en

*"Pero la esencia humana no es algo abstracto inherente a cada individuo. Es en su realidad, el conjunto de sus relaciones sociales." Marx, K. Tesis sobre Feuerbach. México, D.F.: Ediciones Grijalbo, Colección 70, 1970. Tesis VI, p.11.

términos de relaciones entre infra y superestructura.** Marx entiende el devenir de la conciencia cognoscitiva en un doble proceso de actividad: aquella que se despliega sobre toda la naturaleza y la del desarrollo antropológico de la socialidad genérica. Así la actividad constituye una historia social, dialécticamente mediadora de la transformación de la naturaleza en un mundo conocido por el hombre y de un género que se autoproduce y se conoce. En referencia a las relaciones infra y superestructurales, sólo queremos recordar la advertencia de Engels respecto a una interpretación mecánica que condujo a una visión economicista del marxismo. Engels alertó que se trata de una determinación "en última instancia", subrayando el proceso de interacción dialéctica. Al vincular ambos principios, podemos concluir, pues, que el conocimiento guarda relación directa con las estructuras económicas, políticas, jurídicas y con esferas de la realidad social tan importante como la religión, la ciencia, el arte, la

**Así como el conocimiento del hombre refleja la naturaleza (i.e., la materia en desarrollo), que existe con independencia de él, así el conocimiento social del hombre (i.e., sus varias formas y doctrinas filosófico, religioso, político, etc.) refleja el sistema económico de la sociedad." Lenin, V.I. "Las tres fuentes y tres partes componentes del marxismo." Collected Work, citado por Jordan, Z.A. The Evolution of Dialectical Materialism. Mc Millan, London, St. Martin's Press, 1967, p.360.

filosofía, códigos de valores y sus instituciones representativas, etc.; y que ese conocimiento tendrá significados variantes para los hombres particulares que pertenecen a las distintas clases sociales.

Asimismo, la división social del trabajo, también especifica otros elementos dinámicos en el proceso de conocimiento. En la actividad práctica de producir objetos, el conocimiento de la técnica, los instrumentos y los materiales se transforman unas veces con mayor rapidez que otras. En la actividad de manipular objetos, en las acciones del movimiento social cotidiano, en la conducta que constituyen mores sociales, interviene el dominio de modelos, ritos, gestos, etc. En una palabra, la producción y reproducción constante de la práctica en la vida social, constituye un elemento complejo para la teoría epistemológica del reflejo.

La complejidad de ese planteamiento nos conduce a registrar otro principio, a saber, el conocimiento es un proceso continuo, de aproximación a la realidad.* En

*El grupo Praxis ha cuestionado la pertinencia de la epistemológica del reflejo para el marxismo en tanto filosofía de y para la práctica. Entendemos la crítica de Praxis en el sentido de una tensión entre una filosofía que postula la práctica revolucionaria, transformadora de la realidad social e histórica y una epistemología que se conceptualiza como reflejo, como imagen. El concepto reflejo connota una cierta

palabras de Lenin:

El conocimiento es la aproximación eterna, infinita, del pensamiento al objeto. El reflejo de la naturaleza en el pensamiento del hombre debe ser entendido no "en forma inerte", no "en forma abstracta", no carente de contradicciones, sino en un eterno proceso de movimiento, en el surgimiento de la contradicción y en su solución. (261)

La realidad como una totalidad es infinita; está constituida de objetos, elementos, partes, nexos, fenómenos, relaciones que cambian y se transforman a través del tiempo y en relación a la práctica social. La actividad cognoscitiva del sujeto, desde el nivel de desarrollo histórico-social en que se encuentra, resulta en una acumulación, en una aproximación tendencialmente enriquecedora de la realidad, consonante a su propio movimiento de transformación. En una palabra, en todos sus aspectos constitutivos, el conocimiento también es histórico. El carácter aproximativo y continuo del proceso de conocimiento --incluyendo el papel activo del sujeto y la relaciones dialécticas entre el ser y el pensar-- plantea el problema de la relatividad respecto a la objetividad, es decir, a la verdad del saber. Es necesario ubicar este cuestionamiento en una concepción

estaticidad que refiere a lo dado, a lo ya existente y que puede ser estructurado en una imagen. Ese aspecto connotativo, choca con el dinamismo creador de condiciones necesarias para los cambios revolucionarios. Praxis, revolución y socialismo. México, D.F.: Ediciones Grijalbo. Teoría y Praxis, 1981.

dialéctica del proceso de conocimiento. La objetividad del conocimiento se afirma en tanto se refiere a las cualidades, propiedades y leyes de los objetos y los fenómenos. En este sentido, al afirmar la objetividad del conocimiento se reconoce su carácter de verdad. La verdad objetiva está constituida por las cualidades, los nexos, las relaciones que pertenecen al objeto y al fenómeno y que el sujeto pone de manifiesto. Esa manifestación es verdadera en tanto corresponde al objeto y al fenómeno, lo que permite predicar su validez universal tendencial e históricamente. El conocimiento, en su objetividad verdadera, es por tanto, el resultado de una actividad mediadora que adecúa dialécticamente el ser y el pensar, el pensar y el ser.

En síntesis, en la teoría epistemológica que Lenin elabora, se postula que el conocimiento es la imagen en el pensamiento --objetivamente verdadera-- de la realidad. En la teoría epistemológica del reflejo, se reafirma, por una parte, la diferencia entre la imagen y el objeto. Por otro lado, la teoría epistemológica del reflejo afirma la unidad entre la imagen y el objeto, acentuado que el contenido gnoseológico de la imagen refleja al objeto existente fuera de la conciencia. El conocimiento es pues un reflejo, una imagen de la realidad objetiva; el sujeto cognoscente alcanza un

conocimiento reflejo, objetivamente verdadero de la realidad, según Lenin.

El concepto mismo de reflejo es problemático. Entraña un automatismo que se revela desde el trabajo experimental de Pavlov, a quien Lukács cita con evidente confiabilidad.* Podemos comprender la referencia destacada que hace Lukács de Pavlov en términos de una lectura dialéctica de las relaciones entre lo interno y lo externo --natural e histórico-social-- como validación materialista de la teoría epistemológica del reflejo. El concepto de reflejo está ligado a una estructura orgánica bio-psíquica que funciona con la autonomía constitutiva del instinto y que el hombre como ente natural comparte con los animales superiores --con una diferencia de grado en la inteligencia técnica--. No obstante, es necesario subrayar que las respuestas prácticas y teóricas a la sensación psíquica provocada por estímulos externos constituyen el proto-fenómeno originario de la diferencia entre la historia social del género humano y los demás organismos bio-psíquicos. La visión de un proceso histórico-social de transformación bio-psíquica a género humano, es una de las aportaciones

*De hecho la división tripartita de la realidad que Lukács postula --la vida cotidiana, la ciencia y el arte--, es un préstamo a Pavlov, según las propias palabras de Lukács. Estética. Op.Cit. T.I. p.34.

más fecundas de Marx a la antropología filosófica. Dejamos consignado este planteamiento para retomarlo en la próxima conclusión respecto al sujeto estético. Nuestro mayor interés se concentra en apuntar relaciones problemáticas entre la teoría epistemológica del reflejo y la teoría lukacsiana del realismo que determina una visión gnoseológica de la actividad artística.

En la medida que Lukács utiliza el concepto reflejo también para la ciencia, tiene que cualificar las categorías especificadoras del reflejo estético, que son tres. El reflejo estético es antropocéntrico, antropomorfo y antropomorfizador. Esta última categoría implica una acción que se efectúa. Se trata de la función de originar y desarrollar la autoconciencia genérica. La responsabilidad de esta función recae en el sujeto estético, razón por la cual posponemos la discusión de este punto. Examinaremos las otras dos categorías.

En primer lugar, Lukács afirma que el reflejo estético es antropocéntrico. El arte tiene a la vida humana como centro, la actividad artística se ocupa del hombre y va dirigida al hombre. Como se desprende de todo nuestro trabajo, al postular que la actividad artística tiene al hombre como centro, Lukács quiere decir que la actividad artística reproduce determinados

momentos la historia social del hombre. Esta historia-social reflejada en su objetividad, es lo que Lukács entiende por realismo. La objetividad del reflejo artístico queda avalada por la objetividad de la historia genérica. Advertimos la primera tensión entre la teoría epistemológica del reflejo y la actividad artística que produce un reflejo realista. En la historia antropológica, el conocimiento sensible tiene una existencia milenaria, antes de elevar ese nivel del conocimiento a una sistematización científica y filosófica. Asimismo, después que históricamente la humanidad como género, y en los grupos particulares geoculturales, se produce la ciencia, los sentidos siguen siendo la fuente primaria de un grado de conocimiento que sostiene funcionando la vida social. El mismo sujeto sensible de la historia genérica y de la historia social particular, es el sujeto que realiza la actividad artística. Es un sujeto sensible, cuya actividad artística produce un objeto sensible. Lukács afirma la condicionalidad sensible en la existencia del objeto, pero la oblitera enfatizando el carácter gnoseológico del reflejo estético, que determina una actividad artística fundamentalmente gnoseológica.

Llamamos la atención en este punto con el ejemplo de la pintura. La actividad pictórica, incluye los

elementos sensibles del color, la textura, la luz, el espacio. La actividad pictórica artística incluye medios sensibles como el óleo, el acrílico, la acuarela la tinta, el crayón, el papel, la tela, etc. Uno de los elementos que más incide en la actividad pictórica es el espacio que el artista necesita y/o elige usar. En una palabra, ese sujeto, centro del reflejo estético, realiza una actividad artística, cuya riqueza de elementos sensibles sobrepasa la actividad cognoscitiva en los términos de Lukács. Esa actividad artística, que se dirige a un receptor central, le ofrece a ese receptor sensible, una experiencia estética, que sobrepasa en múltiples formas y en intensidad diversas, la actividad cognoscitiva en los términos de Lukács. Para Lukács esos términos son las fuerzas que mueven la historia social, en su objetividad, fuerzas económicas, clases sociales, estructuras estatales y políticas, códigos jurídicos. La concepción gnoseológica del arte, como reflejo objetivamente fiel y verdadero, sólo puede ser satisfecho con una normatividad especificadora de la actividad artística que subraya la conciencia cognoscitiva y soslaya las funciones estéticas de los múltiples elementos sensibles tanto en la actividad como en la recepción del arte. Cuando Lukács trata con el objeto de arte en su dimensión sensible destaca la

necesidad de que éste cobre una apariencia de inmediatez en la forma de una "totalidad concreta", de un mundo. El logro de esa totalidad-mundo, con apariencia inmediata, es resultado de una actividad cognoscitiva según ya hemos analizado anteriormente. Se trata de procesos dialécticos de la conciencia -- contenido-forma, singularidad-particularidad-universalidad, tipicidad, perspectiva, lo interior y lo exterior, etc.--.

El sujeto estético tiene disponible un caudal de conocimiento para su actividad; ese conocimiento también es histórico-social. Es el conocimiento del medio homogéneo, de los materiales, de los instrumentos, de las técnicas. No obstante, la naturaleza sensible del objeto de arte obliga a una actividad de mediaciones múltiples, prácticas y teóricas, que permitan el mayor acercamiento posible del objeto a los sentidos estéticos. En consecuencia, la visión de la actividad artística "refleja", de un objeto sensible, por un sujeto sensible, para un receptor sensible, tendrá que dejar abierto un mayor espacio de expresión artística en códigos diversos de realismo y de arte no realista. Esta posibilidad es inaceptable para Lukács.

En segundo lugar, Lukács postula que el reflejo estético es antropomorfo. Surge de inmediato la

pregunta: ¿cuál es la forma humana que tiene el arte? Lukács no dudaría en contestar: "la forma-contenido de su historia-social". Las postulación de relaciones dialécticas entre el ser y el pensar, entre la teoría y la práctica estructura un núcleo teórico de la filosofía marxista y entraña una teoría del sujeto humano. Esas relaciones dialécticas entre el ser y el pensar, entre la teoría y la práctica, articula la concepción materialista de la historia genérica, es decir, la historia de un sujeto actuante que transforma el mundo natural, se transforma a sí mismo en el desarrollo de una socialidad esencial. Dentro de ese marco teórico se ubica la epistemología leniniana como actividad por la cual el pensar refleja una imagen correspondiente del ser social en su devenir material e histórico.

La formulación teórica de un proceso social de actividad genérica, constituye objetivamente un punto de partida para reconstruir una historia materialista del arte. Entendemos que Lukács da este paso. Sin embargo, esta aportación se problematiza cuando conceptualiza al arte de reflejo antropomórfico, en las categorías filosóficas de un reflejo gnoseológico que estructura la actividad artística con una normatividad dirigida hacia una sola expresión realista. La filosofía marxista provee el

cuerpo teórico para articular una ciencia materialista de la historia que comprende a la actividad genérica en relaciones múltiples con la naturaleza y la sociedad. En otras palabras, Marx desarrolló el conjunto categorial para estructurar la formulación materialista de una historia dialéctica de la práctica y la teoría; es decir, de la historia de la interacción-dialéctica entre el ser y el pensar. Se trata de la historia antropológica de la cultura y esa cultura humana es multifacética. La magia, la mitología, la religión, las costumbres, los valores, la ciencia, la tecnología, el lenguaje oral en la diversidad de sus funciones, las tradiciones, las fiestas, los juegos, --Lukács no se detiene en el arte de la cultura popular--, son objetivaciones genéricas culturales. Y todas constituyen material para la actividad estética. El artista entra con todo su bagaje cultural en la actividad creadora. Por eso Della Volpe, quien sostiene el análisis gnoseológico del texto a partir del texto, crítica a Lukács, porque "olvida" todos los elementos culturales vivos que permean la actividad artística. El realismo lukacsiano reduce la riqueza antropomórfica del fenómeno artístico a una actividad "refleja" con pretensión prioritaria de objetividad gnoseológica.

La visión principalmente gnoseológica de la

actividad artística se reafirma mediante la relación intrínseca que Lukács establece entre los conceptos de reflejo y mimesis. Manteniendo el método histórico-filosófico, Lukács busca en las prácticas mágicas la génesis de la actividad mimética artística. En el primer capítulo de este trabajo, incluimos una parte de este núcleo teórico. No obstante, nos parece importante subrayar, en este contexto, los elementos gnoseológicos relevantes en la relación mimesis mágica y artística.

Lukács recoge del exhaustivo estudio que llevó a cabo Frazer, un principio que rige en el pensamiento y la práctica de la magia homeopática. Tanto los ejecutores como los receptores creen que el éxito del rito descansa en la perfección mimética de aquello que se representa.* Este principio guía la inferencia de todo un proceso histórico cognoscitivo. A juicio de Lukács, la composición del rito mágico-mimético presume un largo proceso de observación y de experiencia respecto del objeto, la actividad o el fenómeno que se representa. La observación y la experiencia posibilita la separación de los elementos necesarios-esenciales y

*Esta ley formal de la magia homeopática ha sido cuestionada por estudios recientes de la pintura rupestre. Sin negar la función mágica, se señala la existencia de tantos elementos formales "naturalista" como abstractos en la pintura rupestre. Véase: Giedion, S. El presente eterno: Los comienzos del arte. Madrid: Alianza Forma, 1988.

los aspectos casuales. La composición ritual se comprende, pues, como una síntesis en la que lo casual y lo esencial están ordenados para impartirle al rito la apariencia de una totalidad. De esta manera, se comunica la certeza de que se realiza una actividad o de que ocurre un fenómeno que tiene un comienzo, se desarrolla, y culmina éxitosamente.

Lukács concluye una primera determinación genética de la mimesis artística en la condicionalidad histórica de la mimesis mágica. El rito mágico-mimético se realiza mediante una actividad teórica y práctica que ordena, en una unidad totalizadora a un objeto, un fenómeno, una actividad que tiene existencia objetiva en la realidad. En una palabra, "la refiguración de un proceso vital unitario y concluso en sí mismo", son elementos constitutivos de la actividad mimético-mágica, que la actividad mimético-artística hereda, según Lukács.

Asimismo, el rito comunica sensaciones, sentimientos e ideas, etc. acordes a la representación mimética. La actividad compositiva del rito mágico-mimético está teleológicamente dirigido hacia la evocación. A juicio de Lukács, el rito mágico-mimético tiene un efecto evocador porque el contenido de su composición está tomando "desde fuera", es decir, de

aquellos asuntos que tienen un interés social para la comunidad. El rito mágico-mimético tiene un efecto evocador, porque en su composición existe una correspondencia entre el contenido "dado" comunitariamente, y los sentimientos e ideas que expresan ese contenido. Lukács concluye una segunda determinación genética de la mimesis artística dentro de las condiciones históricas de la mimesis mágica. La actividad mimética artística tiene un carácter evocador.

En síntesis, Lukács ha establecido los puntos siguientes. Primero, que el rito mágico constituye una totalidad cerrada sobre sí misma que tiene un orden interno. Segundo, que el contenido del rito mágico es objetivo. Tercero, que el contenido objetivo se expresa en la forma subjetivamente correspondiente. Cuarto que la correspondencia objetiva-subjetiva del rito tiene una finalidad evocadora. Quinto que los primeros cuatro puntos son el resultado de una actividad teórica y prácticamente mimética. Este centro de actividad histórico-social mágica, contiene la génesis de la actividad mimética artística.*

*Habría que plantear mínimamente, que el principio de la funcionalidad homeopática es sólo una de las formas que adopta los ritos de la magia simpática. En el pensamiento mágico también funciona el principio de la ley contaminante. Los ritos basados en este principio ya no tienen una organización mimética tan clara. El fenómeno total de la magia es muy complejo y su expresión ritual es multiformal. Entendemos que Lukács

Existen otras fuentes de actividad mimética. Aristóteles, Lukács y Heller, afirman la actividad mimética en los animales como un instrumento natural de aprendizaje. En el caso del hombre, la imitación es parte fundamental del aprendizaje social de los niños. Asimismo, la imitación es una fuerza social constitutiva de la producción y reproducción de la vida social cotidiana.

Lukács avala la concepción de la actividad artística en términos del concepto de mimesis por un lado, a partir del análisis de Aristóteles y por otro lado, puntualizando la larga tradición de este concepto en la teoría del arte occidental. Respecto al primer punto nos parece importante recordar que Aristóteles plantea claramente las diferencias de la mimesis artística por "los medios", "las cosas" y por "las maneras". Esta triple dimensión de la función mimética en la actividad artística, ya de por sí alerta hacia una complejidad conceptual respecto a la mimesis en distintas esferas del arte. Por otro lado, volvemos a subrayar el suelo mitológico de la cultura griega antigua, tan importante para la actividad artística.

privilegia sólo una parte --la ley de la magia homeopática-- y eleva esa condición particular a una legalidad filosófica universal para fundamentos que la mimesis es una característica artística que se evidencia desde sus orígenes.

Este hecho histórico obliga a una diferenciaciones particulares en los significados que tiene el concepto de mimesis en la teoría del arte aristotélica. Sin embargo, es precisamente esa inherencia cultural entre la mitología y el arte griego la que nos sugiere una doble vinculación entre Aristóteles y Lukács manteniendo las diferencias. La mitología fue en gran medida la narración del origen de todo lo que existe en la realidad, cuando aún no se había desarrollado en Grecia la ciencia; la mitología cumple una función cognoscitiva de historia pre-científica. La historia de la naturaleza, la historia de la sociedad y la historia de la psique humana, se narró primero en la forma del mito. En la medida que Aristóteles no descuida la matriz mítica del arte griego, el concepto de mimesis entraña un elemento histórico gnoseológico importante. El mito narra la historia del origen de objetos, fenómenos, acciones, reales, verdaderas, y el concepto de mimesis implica la representación artística de la naturaleza esencial -- verdadera-- de lo representado. Evidentemente, Lukács quiere conservar esa vinculación entre el conocimiento y lo realmente existente; "conocimiento" histórico que Lukács, acerca conceptualmente a la "historia" de la actividad mimética artística. Asimismo, en la medida que algunos mitos problematizan la pasión y la

conducta, contienen el germen del planteamiento ético-filosófico posterior. Otra vez, Lukács tiene un interés principal en el carácter ético de la evocación mimética, aunque los puntos de contacto están sumamente mediados por muchos siglos de historia. En las relaciones entre el arte y la sociedad griega, y el arte y la sociedad moderna existen profundas diferencias. El concepto de mimesis para la actividad artística tiene intrínsecos nexos con la religión, la filosofía (metafísica) y con la epistemología, respecto a los contenidos valorativos específicos de la cultura griega. Las relaciones entre belleza, bien y verdad, tienen significados y valores muy distintos en el mundo moderno. Estas relaciones no pueden codificar la mimesis artística con valores éticos en el mundo moderno como ocurre, tendencialmente, en la sociedad griega.

En relación al segundo punto, es correcto que la categoría de mimesis ha permanecido en la teoría del arte occidental. Sin embargo, su significado no es unívoco, como Lukács quisiera, es decir, no siempre es identificable con el reflejo gnoseológico. Por otro lado, Lukács se está refiriendo a un círculo teórico eurocéntrico. Lo que aparece como una categoría universal de la actividad artística, constituye realmente una categoría cultural multívoca del arte

centroeuropeo.

La actividad estética entendida como reflejo y mimesis cognoscitiva de la realidad se complementa con la propuesta de la narración como método compositivo para la novela. Lukács ubica en el rito mágico mimético la condicionalidad histórica que determina la categoría artística de la narración. Aunque examinamos parte de este núcleo teórico al tratar la epopeya homérica, es necesario volver sobre el mismo, precisamente porque para Lukács la épica es la categoría genérica de la epopeya y la novela. En la magia homeopática, el rito mágico, mimetiza una acción --la guerra se ganó, la tierra fue fertilizada para una cosecha óptima, la cacería fue abundante, el niño nació, terminaron las lluvias, etc.--. Lukács destaca la génesis de dos principios, a saber, la fábula y la perspectiva del pasado como principio ordenador de lo representado o contado. La fábula cuenta algo, es decir, en la fábula unos acontecimientos se ordenan con coherencia y significado; en la fábula se articula aquello que se cuenta. En segundo lugar, en la fábula la secuencia está determinada por el conocimiento del final que la acción tendrá. A juicio de Lukács, estos dos principios se desarrollan y se fortalecen en el proceso histórico de separación del arte respecto del pensamiento y la

práctica mágica. De hecho, Lukács reconoce que estos principios son constitutivos del género épico.

A partir de este planteamiento lukacsiano de separación y conservación de la magia y el arte respecto a estos dos principios, nos interesa abundar en algunos puntos por las implicaciones que tienen para la concepción de la novela realista. El rito mágico puede mimetizar cualquier evento, actividad, fenómeno, objeto, natural o social; inclusive puede manejar situaciones de conducta "anormal", es decir, socialmente sancionadas. Mientras que la épica se concentra en la vida social. Esta determinación social de la épica es muy importante para Lukács, porque sirve de base para sostener la necesidad de la fábula como condición constitutiva de la naturaleza narrativa de la novela y de un cierto orden especificador y normativo de la narración. Esta condicionalidad, histórica-filosófica nos explica porque Lukács, muy frecuentemente, utiliza género épico y género narrativo indistintamente.

La importancia que estos dos principios compositivos tienen se evidencia en el hecho de que Lukács establece relaciones entre éstos y el cuerpo normativo de la novela realista. Para Lukács, la construcción narrativa de la fábula, cuyo final el artista conoce, le permite elegir las fuerzas sociales más importantes --

participación--; generalizar los nexos, las relaciones, las fuerzas singulares sin llevarlos a una universalidad vacía de contenido concreto --función de la particularidad-- tipificando tales situaciones objetivas--; conformar personajes cuyas acciones, sentimientos e ideas, tipifiquen jerárquicamente la objetividad social --teoría del tipo--. En la fábula narrada, el artista puede establecer relaciones entre los objetos y los personajes, puesto que los objetos producto de la práctica social tienen significado en su tráfico social. La narración de la fábula le permite al artista establecer las relaciones objetivamente necesarias entre lo esencial y lo fenoménico, de tal manera que la fábula articula narrativamente un mundo, con apariencia de totalidad. En la medida que el narrador conoce el final de la fábula, conoce los acontecimientos, las ideas y las oraciones que ejecutarían sus personajes, maneja el tiempo y el espacio en la narración para producir la fuerza dramática que refleja el tiempo y el espacio concreto de la objetividad socio-histórica. En síntesis, la narración es la única forma de articulación de la novela en el realismo lukacsiano. Se evidencia que la actividad narrativa tiene para la novela una funcionalidad cognoscitiva análoga al reflejo y a la

mímesis.

En la poética del realismo, la postura de Lukács respecto a la composición narrativa es doblemente problemática. En primer lugar, la universalización filosófica de principios del género épico a la novela, constituye una idealización de la historia literaria, explicable principalmente por la pervivencia del hegelianismo en Lukács. Existen diferencias fundamentales entre la narración épica y la narración de la novela, aún de esas pocas novelas de mitad del siglo XIX, cuya estructura narrativa Lukács ha hipostasiado. Lukács mismo señala algunas diferencias entre la epopeya y la novela, pero obvia la separación fundamental entre los dos géneros. Esa separación se fundamenta en el tiempo compositivo de la narración. En la épica se narran acontecimientos ocurridos en el pasado. Es un tiempo pasado en un doble sentido. El narrador se ocupa de eventos totalmente conclusos. Por ejemplo, la guerra de Troya había ocurrido mínimamente siglos antes de la composición de la Iliada. Con el Mio cid, ocurre lo mismo. No obstante, ese tiempo cronometrabable de los hechos no es el tiempo principal de la épica. El tiempo de la narración épica es "pasado absoluto", pasado cerrado. En la medida que al poeta no le interesa hacer una crónica histórica, la épica se entrama en la

mitología, sus personajes, sus dioses y héroes semidivinos que tienen ascendencia mítica. Lukács tiene razón al afirmar la articulación narrativa de la fábula épica desde el pasado. Ese pasado es sagrado y el poeta no puede alterar el orden de la narración. La narración del evento está intrínsecamente vinculado a un tiempo primigenio, originario. Como historia sagrada, recibe un tratamiento ideal, la heronicidad se distancia de la cotidianidad, en un lenguaje arcaizante que denota su lejanía temporal. Con la novela ocurre lo contrario.

El tiempo de la narración novelística es fluido. Se ubica en un presente contemporáneo del escritor. La novela puede referirse al pasado, pero a un pasado concreto, cercano, conocido, histórico en el sentido moderno de la palabra. Aun esa referencia al pasado, transita hacia el presente en un constante devenir futuro. Lukács afirma que la narración articula la fábula en los términos que hemos desarrollado anteriormente. Esta fábula articulada desde el pasado, presume una narrador omnisciente, identificándola con el autor por la función cognoscitiva que tiene el arte para Lukács. La historia literaria nos muestra, sin embargo, que en una novela puede haber varios narradores con sólo cambiar la persona gramatical y que estos cambios de narradores multiplican los significados internos de lo

narrado.

En segundo lugar, se plantea una tensión entre la historia de la narrativa que Lukács reconoce y valora a partir de unos principios constitutivos del realismo y la historia total de género. El tiempo presente, respecto a su propia contemporaneidad de la novela permite una diversidad de principios compositivos que no son la narración de una fábula. La novela caballeresca, detectivesca, psicológica, epistolaria, de suspenso, de terror, etc., son algunos ejemplos. No obstante, el problema más serio de la normativa lukacsiana para la estructura narrativa, se nos plantea en la incapacidad para asumir teóricamente el desarrollo histórico de la novela después del realismo crítico. La novela es un género abierto que se transforma continuamente. El tiempo presente constituye un núcleo germinal de ese proceso de transformación que la novela manifiesta. La relación intrínseca entre el tiempo presente y el propio devenir histórico, le permite al género recibir elementos de todas las esferas de la vida social. Esos elementos se tramitan mediante el desarrollo de técnicas; producen estructuras lingüísticas que diversifican las niveles significativos de la imagen y del discurso literario.

La actividad artística constituye una unidad

orgánica con el objeto y el sujeto, en su doble función de creador y receptor. No obstante, separamos analíticamente la actividad artística, con el propósito de explicitar los problemas que plantea el realismo estético y poético lukacsiano en su concepción gnoseológica. Esta separación analítica es particularmente difícil en el caso de Lukács, puesto que cada categoría refiere necesariamente a las otras que integran su cuerpo teórico. A pesar de que reconocemos estas dificultades, nos parece pertinente resumir los puntos más cuestionables.

Primero, en la teoría del realismo lukacsiano la objetividad histórico-social y objetividad del contenido-forma del arte están en una relación de correspondencia. La objetividad reflejada en el arte es verdadera, imagen de la objetividad social e histórica. Esta visión del realismo, que comprende la objetividad artística en términos gnoseológicos, requiere necesariamente que se desarrolle una actividad artística consecuentemente gnoseológica. En otras palabras, en el pensamiento de Lukács hay una coherencia categorial que vincula la teoría del realismo y la actividad artística desde el punto de vista del conocimiento histórico y social. En este sentido, el concepto de reflejo, funde el alcance y la importancia gnoseológica de la teoría

lukacsiana del realismo y de su visión de la actividad artística. La teoría del realismo privilegia la función de la conciencia cognoscitiva y no da razón suficiente de otros elementos que entran en el proceso de actividad creativa. En términos generales, señalamos la naturaleza multifacética de la cultura. Particularmente, señalamos la mayor tensión entre la función prioritaria de la conciencia cognoscitiva en la actividad artística, cara a cara a la naturaleza sensible del objeto que se produce y los elementos sensibles del sujeto que realiza la actividad artística. En síntesis, la teoría del realismo lukacsiano, que propone un reflejo fiel y verdadero, gnoseológico, de la objetividad histórico-social, requiere una actividad artística objetiva y subjetivamente limitante de los elementos sensibles esencialmente constitutivos del arte.

Segundo, en la teoría del realismo lukacsiano se identifican los conceptos del reflejo y de mimesis para la actividad artística. El concepto del reflejo artístico se fundamenta en la objetividad histórico-social. El concepto de mimesis se fundamenta en la separación histórica de la matriz mágica-ritual; acentuando los elementos gnoseológicos que se infieren del rito mágico-mimético en favor de un arte realista.

Esta condicionalidad histórico-filosófico es parcial. Por un lado, sólo toma en cuenta una forma de la magia, los ritos miméticos de la magia homeopática. Por otro lado, existen innumerables objetos para ritos mágicos que no tienen una forma "naturalista", realista. La existencia de objetos rituales con formas abstractas, incluyendo las pinturas rupestres, no pueden obviarse con argumentos teóricos. Desde el punto de vista de la teoría del arte, la referencia a Aristóteles, no es concluyente en un doble sentido. En primer lugar, por la complejidad cultural del arte griego, especialmente en su vinculación con la mitología. En segundo lugar, y teóricamente lo más importante, el concepto de mimesis es multívoco. Lukács privilegia su significado gnoseológico, fundamentando así la actividad artística de expresión realista.

Tercero, uno de los elementos más importantes del método lukacsiano, es herencia de Hegel. Se trata de univertalizar filosóficamente las categorías a partir de su génesis histórica. Este método en Hegel comprende la correspondencia de la historia empírica y la historia lógica en el proceso de autoconocimiento del espíritu. Proceso empírico-lógico que culmina en la identidad sujeto-objeto. Lukács podría argumentar que el materialismo histórico provee para la correspondencia

categorial histórico-filosófica en base al principio que Marx postula respecto a las relaciones dialécticas entre el ser y el pensar. Nos obstante, existe una diferencia fundamental entre el método hegeliano y el método marxista. Marx examina las condiciones histórico-materiales, genéticas de la objetivaciones, pero no extiende la categorizaciones de esa condicionalidad genética a una universalidad permanente. Marx reitera en sus análisis particulares --especialmente en el examen del capitalismo-- un principio medular del materialismo histórico, a saber, las transformaciones dialécticas de la teoría y la práctica. La transformación dialéctica de las condiciones objetivas, conlleva una transformación dialéctica de las categorías que conceptualiza el cambio histórico-social.

Este planteamiento metodológico-filosófico --al que volveremos más adelante-- se patentiza dramáticamente respecto a la narración novelística. Lukács elabora una teoría de la narración novelística a partir de las condiciones genéticas de un tipo de rito mágico-mimético. En otras palabras, un tipo de rito mágico-mimético tiene elementos genéticos de la fábula. El rito narra un contenido objetivo-comunal, que evoca la subjetividad correspondiente, comunicando la certeza del éxito mediante la ordenación de lo narrado desde la

óptica del pasado. De esta manera, ese tipo de rito mágico satisface una necesidad histórica de la sociedad en la etapa mágica. Elevar esas condiciones genéticas a la categoría universal de la fábula y predicarla filosóficamente como categoría de la narración literaria para el género épico --epopeya y novela-- contraviene teóricamente la historia real.

Hay una historia del fabular narrativo, en el sentido elemental de contar un cuento, que Lukács no valida. En esa historia de la narración, lo que se cuenta, tiene lazos más inmediatos con su propio tiempo presente. Esa cercanía temporal, que es también espacial, contagia a lo narrado con elementos ficticios --populares--, de la risa, la parodia, la sátira, etc. Esa historia real, material, del contar un cuento, no encuadra en el canon normativo que regula la narración en el realismo gnoseológico. La estructuración normativa que Lukács propone para la actividad narrativa de la novela realista, corresponde a un número limitado de novelas. Más aún, en ese número limitado de novelas, el lenguaje literario cumple funciones artísticas y secundariamente cognoscitivas.

Reiteramos la debilidad teórica de esa propuesta de actividad narrativa dentro de un canon que tiene dos consecuencias negativas. Por un lado, la ausencia de la

estructura narrativa en función gnoseológica, se explica con categorías ideológicas. La formulación ideológica se convierte en criterio de enjuiciamiento artístico. Equivocadamente, se equipara la decadencia ideológica con la decadencia artística. Así, Lukács devalúa un siglo de producción literaria novelística. Por otro lado, es la teoría lukacsiana de la narración novelística, se oblitera el valor de la riqueza del lenguaje en uso literario, dentro de la multiplicidad de las formas que asume históricamente la novela, especialmente en el siglo XX.

C. El sujeto estético en el realismo lukacsiano - Autoconciencia genérica

La premisa más general de la teoría del realismo lukacsiano se concentra en el desarrollo teórico, tanto hegeliano como marxista, respecto al proceso histórico-social de actividad objetivadora. La teoría del realismo --gnoseológico y humanista-- es coherente con la conceptualización del sujeto estético, como autoconciencia del género humano que Lukács elabora. En otras palabras, la concepción lukacsiana del sujeto estético como autoconciencia genérica tiene importantes puntos de apoyo en el método dialéctico hegeliano y en la antropología marxista.

Tanto Hegel como Feuerbach habían puntualizado la relación que existe entre el trabajo y el desarrollo histórico del hombre. Marx amplía y profundiza esa relación reconociendo en el trabajo una actividad esencial para el género. La categoría del trabajo entra en el cuerpo teórico que conceptualiza la esencia humana, pues mediante la actividad objetivadora práctica y teórica el hombre produce su ser genérico, transforma la naturaleza y desarrolla las relaciones sociales en su largo proceso histórico. La actividad productiva, el "metabolismo hombre-naturaleza" contiene el desarrollo social e histórico de la humanidad.

El punto de partida en la antropología marxista es

la afirmación de una naturaleza biológica. Marx reconoce unas necesidades que el hombre satisface desplegando una extraordinaria actividad sobre la naturaleza. Resulta así, un primer movimiento dialéctico de objetivación tanto de la necesidad humana, como de la naturaleza en la que puede satisfacer esta necesidad. Para llevar a cabo esta actividad objetivante de la naturaleza, el hombre utiliza sus fuerzas esenciales --sus sentidos prácticos y teóricos-- lo que constituye otro movimiento dialéctico de objetivación. La capacidad particular puesta de manifiesto en la actividad, se generaliza en una identidad unitaria del género. El desarrollo y consolidación de la conciencia genérica es también un proceso de socialidad. En otras palabras, la actividad humana tanto en la objetivación de la naturaleza como en la objetivación de sí mismo, es una actividad genérica y social.

Este proceso de objetivación --práctica y teórica-- en el cual el hombre produce un mundo de objetos, transforma la naturaleza, desarrolla la conciencia genérica como ser social, libre, universal y total es a la misma vez, un proceso histórico, es la historia evolutiva social del hombre.

Lukács postula que en ese proceso de

"hominización", que fija una estructura antropológica del hombre --"metabolismo hombre-sociedad"-- se encuentra la génesis del sujeto estético. Desde el punto de vista del sujeto, porque la autoconciencia estética es un nivel más profundo, rico y amplio, "una intensificación", dice Lukács, de la conciencia subjetiva. Desde el punto de vista del objeto, porque la estructura del trabajo es la base de la objetivación artística.

El hombre domina el mundo, domina la naturaleza y esa conquista del en-sí, lo es también de la conciencia que transforma el en-sí en un para-sí. Así el conocimiento del mundo, mediado por la práctica, se convierte en un mundo propio. Este proceso que también es social, no se detiene. Por el contrario, es un proceso que crece ampliando las relaciones entre los hombres con su propia individualidad y en la naturaleza a medida que conquista cada ámbito de la realidad. A la misma vez que se amplían las relaciones, surgen nuevas necesidades. Una de esas necesidades nuevas es la estética.

Lukács postula que la génesis de lo estético se encuentra en la necesidad que siente el hombre de poner en relación consigo mismo lo ya dominado práctica y teóricamente. Esto no quiere decir que esta necesidad

sólo la llena el arte; también lo hace la ciencia. Sin embargo, Lukács reitera este elemento genético de lo estético, aunque sea una necesidad que puede ser satisfecha por distintas vías. Para lo estético, la necesidad de poner en relación consigo mismo el mundo para-sí, se concreta en el esfuerzo de encontrar en el presente, tal como éste aparece, la unidad esencial entre el hombre y la realidad. Dicho de otro modo, lo estético nace de la necesidad de una generalización de lo humano, de una "totalidad" humana, que incluye el mundo presente en su apariencia.

Todo el proceso histórico-social está constituido por el desarrollo de la especie. Lukács afirma que la subjetividad estética no se vuelve sobre ese desarrollo, sino que busca la conciencia de la especie. En el proceso de desarrollo de la especie la conciencia está "puesta" en el objeto, pero en el arte la conciencia se hace consciente de sí misma. El objeto de trabajo tiene una existencia que se inserta en la objetividad real del mundo social; mientras que el objeto de arte es "una contra figura" de la realidad, su existencia es real sólo en sentido estético. Esta existencia estética del objeto, su realidad sólo estética es lo que Lukács llama "mundo". El mundo de la obra de arte tiene una objetividad estética, una realidad estética. Para

Lukács, esta peculiaridad de la existencia del objeto estético es la condición de posibilidad de la autoconciencia estética.

La autoconciencia estética es la superación de lo particular de la subjetividad, conservando lo propio de ella pero elevada a un nivel superior en tanto "despierta" la "personalidad" humana. La subjetividad se supera, se transforma, se amplía, es decir, se eleva a autoconciencia.

El modelo que está operando aquí es la identidad sujeto-objeto hegeliano. Es cierto que en Hegel esa identidad tiene la dificultad del ser pensado idealmente como proceso de ida y vuelta a sí mismo del espíritu. Sin embargo, Lukács recoge el modelo como una explicación concreta del proceso real para la explicación de la subjetividad estética.

La superación de lo particular subjetivo a que aludimos antes --ampliación, elevación y transformación de la subjetividad en autoconciencia-- es para Lukács el movimiento de "re-cuerdo" de la subjetividad de ese destino que les es propio como ser humano, de su pasado y su presente; del despliegue de todas sus fuerzas objetivadas en el mundo de objetos producidos, la conciencia de todo lo que ha "puesto" --sentimientos, ideas, facultades-- en la producción de su

mundo y de sí mismo, enriquecido consecuentemente en el proceso de la historia social.

Todo esto está "puesto" en el objeto de arte como mundo; todo esto es lo que "re-cuerda" el objeto de arte y esa memoria es la subjetividad estética en cuanto autoconciencia. En una palabra, en el objeto de arte está puesta la génesis y evolución del hombre como actividad histórica. La subjetividad estética es el historiador que sabe la historia y se sabe sujeto de la historia, y ahora la conforma como mundo porque los hombres necesitan recordarla en forma unitaria y total, necesitan tener todo su pasado en la forma de aparecer su presente. El sujeto estético es autoconciencia, lo que significa para Lukács, unidad adecuada de la riqueza humana "alineada" en el mundo y "retrocaptada" en el sujeto como posesión de la personalidad humana. Sólo en el arte, dice Lukács, esa unidad adecuada es total.

La concepción del sujeto estético --creador-- como autoconciencia no puede variar de la teoría general del arte a la teoría literaria. El sujeto estético es autoconciencia en todas las esferas del arte. Afirmamos que hay una correspondencia categorial entre el cuerpo teórico de la estética y el de la poética. Pero entendemos que las categorías tienen que asumir acentos

peculiares en cada uno de estos cuerpos teóricos.
Lukács acentúa en la poética del realismo el carácter ético de la autoconciencia estética.

En la concepción literaria de Lukács, la literatura tiene un poder social que obliga al escritor realista a contraer un deber con la realidad --para conocerla-- y con el hombre --para darle el conocimiento objetivo y total de la realidad. El compromiso ético del escritor para cumplir la función de autoconciencia se precisa, teóricamente, en la categoría de la particidad.

No es que la particidad sea sólo una categoría literaria. Por el contrario, particidad o toma de partido aparece vinculada a la particularidad y en consecuencia, a otros aspectos del arte. Particidad o tomar partido es asumir una posición para elegir aquel punto central móvil --particularidad-- desde el cual se determina el contenido y la forma, lo esencial en la apariencia, para la plasmación artística. Asimismo, la particidad se vincula a la originalidad y a la perduración del objeto estético. Lukács entiende que eligiendo lo nuevo en el contexto social y eligiendo lo esencial de la personalidad humana --lo digno de ser recordado-- es que el objeto estético puede ser original y, por ende, tener posibilidades de perdurar. En términos generales, la particidad es una posición del

sujeto estético ante su realidad histórico social para elegir los momentos particulares que conforman el objeto en tanto reflejo objetivo de la realidad. Pero a Lukács no le basta con esta afirmación general. Lukács concreta la particidad en términos de una toma de posición correcta ante los procesos histórico-sociales.

En la poética esa toma de partido correcta asume un carácter normativo y se convierte en un criterio axiológico para la literatura. Para el escritor se trata de la necesidad de recuperar la "cultura realista" que poseían los clásicos del realismo. Esa "cultura realista" ... "tiene en la base el sentido concreto de lo grande de la vida: de la modalidad de la plasmación de la grandeza humana como realidad".

Es el mundo moderno la particidad concreta para el escritor se especifica en la conciencia que tenga del efecto devastador del capitalismo en la grandeza humana. El escritor como autoconciencia debe mantener la fe en la grandeza del hombre; debe inventar situaciones típicas en las que la personalidad unitaria y total del hombre se reafirme.

La negación de la grandeza humana, la ausencia de lo que debe ser "re-cordado" de la historia del hombre y de la personalidad humana, ocurre literariamente cuando el escritor se detiene en lo cotidiano. Ese

estancamiento en lo cotidiano evita que los personajes manifiesten una expresión elevada sobre el hombre. Los personajes no tienen tiempo para mostrar en los diálogos una personalidad social ideológicamente aguda. La realidad no aparece entonces como un "todo animado", en su "unidad viva", en la que los personajes se vinculen socialmente y se comuniquen. Esa realidad o "todo animado" es el marco de situaciones típicamente contradictorias en la que se despliegue la grandeza humana.

El resultado es una síntesis. Por el camino de sujeto estético --autoconciencia del hombre--, identidad dialéctica de objetivación y "retrocaptación", arribamos al realismo. El sujeto y la objetivación se superan y se conservan en la unidad del arte. La superación es universal y de síntesis. El mundo del objeto se concibe como reflejo fiel y verdadero de la realidad. Es un mundo cerrado y completo en sí. Es un mundo objetivo que contiene al sujeto, contiene la personalidad históricamente unitaria y grande del hombre. La subjetividad estética no es algo extraño, por el contrario, es fundamento del mundo estéticamente objetivado. Sujeto y objeto son verdaderos, son reales.

En los textos de Lukács existe una constante que se expresa en varias formas, a saber, búsqueda de la

integración del hombre, afirmación del ideal humanista, visión clásica del hombre total. Un tránsito siempre fluido entre ética y estética, entre la verdad y la belleza, el conocimiento y el arte. El arte como portador de un ideal humano, ideal que, a su vez, el hombre reconoce en el objeto estético.

D. Aportaciones y limitaciones del realismo lukacsiano

Lukács contribuye al conocimiento filosófico de la esfera del arte enriqueciendo su investigación con la herencia de la ciencia histórica que se desarrolla en el mundo moderno. Por un lado, Lukács hace acopio de la historia de la actividad humana, que Hegel visualiza como alienación espiritual. Por otro lado, recoge la revolución teórica que Marx realiza, cuando aprehende el núcleo racional que existe en el idealismo metafísico de Hegel y postula que la actividad práctica y teórica constituye propiamente la historia humana. Historia dialéctica de la objetividad y la subjetividad, en cuyo proceso se desarrolló la socialidad esencialmente genérica. En este sentido, Lukács aporta la ampliación en los significados filosóficos de un conjunto categorial básico, para articular una antropología materialista del arte. En otras palabras, Lukács extiende el alcance significativo de unas categorías que estructuran el análisis del fenómeno artístico, como especificación dialéctica de actividad humana, en el marco de la totalidad de la historia-social. Nos parece necesario subrayar componentes teóricos importantes en el cuerpo teórico de Lukács, que abonan a la tesis de una antropología del arte, filosóficamente materialista.

Primero, el análisis que Lukács hace de la vida cotidiana valida su intuición de una analogía estructural respecto a la cristalización de una objetivación genérica y la del arte. Esto es, el hecho de que una actividad surge en la vida cotidiana para satisfacer una necesidad individual y a partir de la experiencia de la satisfacción, comienza el proceso de consolidarse como objetivación genérica, nos parece un modelo teóricamente valioso para explicar la generalización de la actividad artística en sus primeras etapas. En esta explicación encontramos dos aspectos complementarios. El hecho de que la necesidad la siente un individuo; uno de los pocos momentos que Lukács le concede un espacio importante a la individualidad. Aunque, el individuo constituye, a la vez, socialmente hablando un particular. Así que, por un lado, se apunta a la necesidad y satisfacción individual, y, por otro lado, a la generalización de ese fenómeno primario como objetivación social.* Sin embargo, percibimos

*En el estudio de la vida cotidiana falta la dimensión de la cultura popular. No hemos trabajado este tema, pero dejamos consignado que existen relaciones entre la vida cotidiana y la cultura popular, especialmente con respecto a la categoría de lo festivo. La alegría de un pueblo está intrínsecamente vinculada a la celebración de sus fiestas. Más aún, cuando una clase dominante se apropia de una celebración popular, y la asimila a la cultura dominante, la cultura popular se reapropia de aquello que se le despojó mediante la parodia, la sátira, la burla, la carcajada. La caricatura constituye un buen ejemplo de apropiación de lo popular en el arte oficial.

una contradicción entre la metodología histórico-filosófica que Lukács muestra a través de sus análisis y el abandono posterior de este elemento genético, respecto a necesidades individuales. Lukács coloca la función del arte en la satisfacción prioritaria gnoseológica y ética de un desarrollo genérico autoconsciente. Las necesidades artísticas individuales, las aportaciones artísticas individuales y las experiencias estéticas del receptor individual, quedan subsumidas en la función gnoseológica y humanística del realismo artístico.

Segundo, igualmente acertada nos parece la intuición de que algunas estructuraciones objetivas de la vida social son más estimulantes que otras para la actividad artística. En este sentido, Lukács realiza una buena síntesis de dos fuentes. Por un lado, la aplicación del método histórico-filosófico para la génesis del arte, --Hegel--. Y, por otro lado, el principio marxista de la desigualdad de las objetivaciones en una etapa histórica de determinada sociedad. Nos referíamos al análisis que hace Lukács de la magia como actividad práctica y teórica, de cuyo núcleo se desprenden elementos genéticos para el arte. Sin duda, el período social mágico constituye un suelo fértil al desarrollo histórico de la práctica y la

conciencia artística, como se evidencia en la abundante producción de amuletos --escultura menor-- para ritos mágicos. Nos obstante, sentimos la ausencia de un análisis análogo respecto a la mitología. A través de este trabajo hemos señalado reiteradamente la importancia de la mitología griega, para los géneros que Lukács examina y las categorías que privilegia en la teoría del realismo. La mitología, que como Marx entendió con claridad meridiana es núcleo fecundo de la cultura griega antigua, es una objetivación genérica, consecuentemente existente en todas las culturas. Existe un caudal de objetos "artísticos" vinculados originariamente a la mitología, y una producción multiplicada cuando se integran socialmente la magia y la mitología. Más aún, llama mucho la atención, que después que la ciencia y la religión ocupan las funciones primarias de la mitología en una cultura particular, ese núcleo mítico-religioso sigue siendo fuente de actividad artística. La mitología y religión griega, la mitología y la religión hebreo-cristiana son buenos ejemplos de esa relación.

Tercero, la propuesta lukacsiana de la "intensificación de la subjetividad" como uno de los procesos genéticos en el desarrollo histórico de la subjetividad artística, nos parece una intuición

teóricamente valiosa. El reconocimiento del arte como una actividad genéricamente humana, constituye el punto nuclear de una antropología del arte. Lukács examina algunos de los elementos más importantes, tales como, el antecedente del trabajo social y la forma de la experiencia humana elevada al contenido artístico; asimismo, el desarrollo de la autoconciencia genérica en relación dialéctica con la subjetividad artística, la importancia del recuerdo y de la evocación. En otras palabras, la "intensificación de la subjetividad" que media la relación dialéctica entre el sujeto creador y el sujeto receptor, resulta en una ampliación, en sus propios términos, de la experiencia total de la subjetividad humana. Esta tesis, adelanta la incorporación del fenómeno artístico a la historia social del género humano.

Estas intuiciones son partes principales de una de estética marxista que Lukács proyecta elaborar y que no se cumple totalmente. Lukács formula una estética que estructura normativamente una teoría realista del arte. Lukács articula una teoría del arte realista, en unos términos gnoseológicos, cuya concepción permea el modelo de la ciencia. Asimismo, Lukács asigna una función ética al realismo cuyo modelo vertebral se encuentra en el humanismo clásico. Esa doble

determinación gnoseológica y ética, incumple el proyecto de una estética marxista y la convierte en la estética de un realismo. Nuestra tesis, nos compromete a exponer brevemente el núcleo germinal de una estética marxista que culmina en el realismo gnoseológico y ético lukacsiano. Lukács cuenta con el desarrollo filosófico del materialismo histórico y dialéctico. Asimismo, Marx elabora una teoría del sujeto humano que comprende a la actividad artística aunque Marx no elaboró una estética en sentido ortodoxo.

Marx parte del hombre natural, bio-psíquico, que desarrolla su humanidad genérica en un largo proceso de actividad social. Como ente natural bio-psíquico se establecen unas relaciones de necesidad-sensación, satisfacción-sensación, como protofenómeno de interacción dialéctica entre el sujeto natural y la naturaleza en tanto objeto. A partir de esta estructura básica de relación sujeto-objeto se desarrolla la historia social del género humano.

La relación sujeto-objeto se constituye en un doble movimiento externo e interno de objetivación. Primero, la naturaleza contiene materialmente lo que el sujeto necesita para su subsistencia. En un proceso histórico de actividad, el sujeto transforma materiales de la naturaleza. Marx consigna ese proceso de transformación

activa con el concepto de objetivación. Más importante aún, Marx señala que esa objetivación constituye una doble vía de humanización. Por un lado, el material natural transformado satisface una necesidad que se reconoce como propia. Segundo, el movimiento interno de objetivación se realiza mediante el reconocimiento de las capacidades operantes en la actividad transformadora. El sujeto se reconoce a sí mismo --se objetiva-- como receptor y productor de sensaciones, sentimientos, ideas, y una gran capacidad creadora.

El proceso dialéctico de objetivación-humanización es, por lo tanto, práctico y teórico. Desde el punto de vista práctico, mediante un trabajo concreto-material el hombre produce un mundo humanizado. Desde el punto de vista teórico, reflexiona sobre el objeto, reconociéndose a sí mismo, es decir, reconociendo sus "sentidos espirituales". La concepción marxista del hombre como ser creador de objetos en los que plasma su esencia, es el principio teórico más importante para la reflexión estética.

Marx conceptualiza al arte, en términos de "trabajo creador superior". El concepto marxista de trabajo está muy cerca de la explicación aristotélica respecto a la actividad productiva, esto es, la actividad mediante la cual se produce un objeto o una acción que requiere el

dominio de una técnica, --un saber hacer--. Pero Marx comprende el trabajo, la actividad práctica en unos términos vedados para Aristóteles. Marx establece una relación intrínseca entre la actividad práctica y el desarrollo de la naturaleza específicamente humana. El sujeto humano es un ser esencialmente creador. El "arte es trabajo creador superior" porque es la actividad en la cual el sujeto despliega todas sus facultades con el máximo de libertad. Marx entiende que en la actividad objetivadora social, el sujeto pone en función la totalidad de sus facultades. Sin embargo, en la actividad artística, las facultades humanas, se rigen, dice Marx, no "de acuerdo a las leyes de la necesidad sino de acuerdo a las leyes de la belleza."

El principio del desarrollo histórico-social, mediante el cual el sujeto se reconoce a sí mismo, se objetiva en su necesidad y en la actividad productora que la satisface, fundamenta en una línea paralela el proceso de génesis y crecimiento de los sentidos estéticos. La estructura natural de cada sentido humano implica una relación cualitativamente distinta con el objeto y, por ende, conlleva un desarrollo histórico social particular. Partiendo de la interacción entre los sentidos históricamente desarrollados y sus objetos, Marx explica el crecimiento desigual de las artes en su

diversidad. La génesis de las artes, diversas en sus objetividad concreta, es correlativa a la relación del sentido humano con su objeto en su desarrollo histórico-social concreto. El origen y la evolución de las artes presume la división de la función de los sentidos, el perfeccionamiento de la actividad humana que involucra estas funciones, la colaboración recíproca de los sentidos y la diferenciación entre ellos. Los principios fundamentales para una estética marxista están comprendidos en estas ideas básicas, por las que Marx va indicando relaciones entre el trabajo y la actividad artística. Así Marx pone en evidencia la capacidad creadora del sujeto humano, en el contexto del desarrollo total --práctico y teórico-- del género en su historia social.

Hemos señalado repetidas veces la importancia de los Manuscritos en la evolución del pensamiento lukacsiano. En los primeros textos en que Lukács se ocupa de la cultura en general, y, del arte en particular, se manifiesta no sólo la asimilación del método histórico-filosófico, sino una fascinación por la visión de la cultura como alienación real y verdadera del espíritu. En los Manuscritos se encuentra conceptualizada la universalidad histórica de la objetividad genérica y social. Este descubrimiento

consolida el abrazo materialista para manejar filosóficamente las cuestiones del arte y la cultura, pese a la anterior "conversión" de Lukács al marxismo político. Lukács erige la historia material y social de la objetividad genérica en un criterio principal de análisis artístico. De esta manera podemos entender, la línea tendencialmente consecuente en los trabajos teóricos de Lukács sobre el arte. El modelo hegeliano de una historia teleológicamente dirigida hacia un nivel cada vez más alto de la conciencia, permea el pensamiento artístico lukacsiano. En vez del espíritu, el artista, en vez de la filosofía, el arte; sujeto y objeto en proceso histórico social que desarrolla la autoconciencia genérica. El nivel más elevado de esa autoconciencia genérica es la ética. Sujeto y objeto estético que consuman su unidad de identidad dialéctica cognoscitiva en el modelo paradigmático de un arte realista y humanista.

La estética del realismo humanista se sostiene con tres ejes estructurantes. Una actividad artística que se concibe en términos de reflejar la objetividad social e histórica. Un objeto artístico, cuyo contenido y forma se concibe como reflejo mimético de la objetividad social. Un sujeto artístico cuya actividad plasmadora de lo real objetivo en el objeto, constituye una fuerza

originaria de la autoconciencia del género humano mediante el reconocimiento de su propia historia social, especialmente en aquellos momentos que pueden elevar la conciencia ética mediante la evocación de una imagen integrada e integradora de la personalidad humana. Esta conceptualización del arte gnoseológico y ético, guía el reconocimiento privilegiado de una historia del arte en correspondencia recíproca con las categorías normativas del canon que estructura la propia teoría. La teoría gnoseológica del realismo nos plantea problemas que hemos ido formulando a través de todo el trabajo y cuya síntesis proponemos a continuación.

Primero, la metodología histórica-filosófica, por la que Lukács generaliza las condiciones genéticas en categorías universales, es más hegeliana que marxista. Las condiciones genéticas de una formación genérica responde a las necesidades históricas de una sociedad en particular. Este principio básico del materialismo histórico, Lukács lo sostiene en el examen de la vida cotidiana. No obstante, el carácter cambiante de la historia que Marx destaca desde distintas perspectivas, transforma las condiciones genéticas del fenómeno, transforma su estructuración y, por ende, la explicación conceptual. Lukács traza una línea que enlaza la magia, la epopeya y la novela. Lukács generaliza condiciones

específicas de necesidades sociales que la magia satisface y concentra en la categoría de la fábula la mediación entre lo externo --social-- y lo interno --humano--. Esta relación dialéctica que refiere al contenido estructurado en una forma histórica de la fábula se convierte en principio categorial del género épico. La categoría de lo épico que Lukács presenta como imagen mental de una condición real, se convierte así en concepto genérico que comprende a la epopeya y a la novela.

En términos generales, en la explicación genética conceptual de la épica, falta la consideración de todo un proceso histórico de producción poética, que en el caso de la cultura griega, incluye a la poesía arcaica oral, la mitología y la poesía heroica. Y faltan algunas condiciones históricas concretas. La más sobresaliente de ellas, el hecho de que los dorios invadieron el territorio en que se había desarrollado la cultura micénica, lo que provoca una imaginación de Aqueos a Jonia, con sus recuerdos, sus tradiciones, sus valores y sus nostálgicas del mundo que dejaban atrás. Faltan las condiciones históricas sociales concretas de Jonia, que son especialmente distintas en su desarrollo, de la Grecia Continental y de la Grecia Peninsular. Y falta una referencia al desarrollo del arte en Jonia

en el momento de la composición de la épica, tres siglos después de la transculturación micénica. En fin, faltan muchas mediaciones.

El paso de la épica a la novela, implica un salto de seis siglos mínimamente, si se interesa indagar algunos elementos literario afines a la génesis de la novela. Éstos se encuentran en la época helenística, no por casualidad, pasada ya la hegemonía cultural de Atenas. Un antecedente importante, que media el momento fértil para la narración proto-novelística, en el desarrollo de la comedia. La importancia radica en que la comedia ya había roto la sacralidad del tiempo y el espacio mítico dominante en la épica y la tragedia. Asimismo, el siglo XII centroeuropeo-- , tan importante por la acumulación de fuerzas sociales contradictorias -- contituye una etapa de investigación necesaria en la historia de la novela. La serie de narraciones que giran alrededor de la leyenda del Grial, tiene ya características propiamente novelística, en una clara separación del género épico. Perceval o el cuento del Grial es una novela en la que Chrétien de Troyes amalgama muchos aspectos histórico-sociales de su contemporaneidad, elementos de la fantasía, de lo maravilloso, tradiciones populares, una corriente de expresión amorosa, nueva por su erotismo, etc. Otra

vez, se trata sólo de un ejemplo de las mediaciones que faltan.

El mismo sistema metodológico opera con la tragedia griega y la moderna. Lukács explica la génesis de la tragedia en base a las condiciones de cambio de una sociedad matriarcal a otra patriarcal y universaliza filosóficamente la categoría de colisión objetiva para el género. Lukács obvia el propio desarrollo de la tragedia y su intrínseca vinculación con la mitología y la religión. Esa historia abarca las transformaciones en los significados valorativos ético-religiosos y los cambios que introducen los dramaturgos individualmente, mediante los cuales se transforma la estructura interna de la tragedia. Lukács ejemplifica la legalidad filosófica del género trágico con la dramaturgia de Shakespeare. No obstante, la tragedia de Shakespeare es formalmente distinta a la tragedia griega en varios sentidos. Por otro lado, Shakespeare escribió tragedias y comedias; como hombre moderno no sostiene una frontera absoluta entre los dos géneros. Más aún, la obra de Shakespeare, tomada en su totalidad es tan rica, es multiformal y está llena de tradiciones populares que enriquecen su escritura. Finalmente, Lukács descalifica la tragedia neo-clásica moderna. La producción de esta dramaturgia, no se acoge a su canon; no obedece a la

legalidad genética de la colisión histórica que Lukács ha estatuido.

Segundo, la identidad dialéctica entre la objetividad histórica-social y la objetividad en el arte, como fundamento gnoseológico del realismo, constituye un equívoco. Las obras de arte son fuente de conocimiento, pero es un conocimiento artístico. El arte produce un conocimiento mediado por la interpretación que el artista realiza respecto a una parte de la realidad. Enfatizamos que es un conocimiento artístico, porque tiene la mediación de la técnica que Lukács desvaloriza. La técnica media la representación artística en tres niveles. El primer nivel se refiere al desarrollo científico-tecnológico de la sociedad; la actividad artística no es una excepción. Algunos ejemplos bastan. El diseño de las catedrales góticas está en relación directa con el desarrollo de la geometría. El conocimiento de la anatomía estimuló la pintura del desnudo, cambió la expresión del retrato, y revolucionó la escultura moderna. Procesos análogos ocurrieron con el descubrimiento matemático de la perspectiva, y la entrada a occidente de la tecnología del cristal. Esta última permitió el desarrollo del arte de los vitrales. El segundo nivel se refiere a las técnicas particulares que se desarrollan en distintos

momentos históricos dentro de las esferas particulares del arte. Es difícil pensar en la escultura barroca sin un dominio técnico extraordinario del mármol. El tercer nivel refiere al uso particular que hace el artista de las técnicas que dominan, en la actividad creadora de una obra individual.

En el caso de la literatura, el problema se vuelve más complejo puesto que sus materiales primordiales son ideas, emociones, gestos, acciones, etc. del individuo humano; se expresan valores e ideologías, y esos materiales se ubican en un contexto social. De esta manera, la referencia de la literatura a la socialidad histórica tiene una mayor cercanía. Sin embargo, la actividad creadora de la literatura no difiere esencialmente de las otras artes. Es decir, es necesario el dominio de unas técnicas para que el escritor pueda manejar sus materiales en la dirección expresiva que necesita y elige. Uno de los aspectos que más se le ha criticado a Lukács es su "olvido" de que el lenguaje es el medio homogéneo de la literatura. La lingüística es una de las ciencias humanas que han tenido un gran desarrollo en el siglo XX. Esta investigación del lenguaje, del habla, del signo y del significado ha enriquecido los estudios sobre la literatura. Della Volpe, Piero Raffa, Frederic Jameson,

Richard Williams, entre otros, han hecho valiosas contribuciones al análisis del texto literario, desde el punto de vista del materialismo histórico, incluyendo el elemento gnoseológico de la literatura. En términos generales, se distingue entre el uso literario y el uso científico del lenguaje; no son equivalentes. El lenguaje en uso científico, tiene una aspiración máxima al significado unívoco. Mientras que el lenguaje en uso literario busca deliberadamente la multivocidad. El lenguaje en uso literario provoca la ambigüedad, es sugerente, connotativo. Los recursos del símbolo, la hipérbole, la analogía, etc., y la estructuración combinada de elementos sincrónicos y diacrónicos, estimulan la diversidad en los significados sugeridos.

Tercero, el grado más cercano al idealismo de Hegel que denota la teoría del realismo lukacsiano se refiere al sujeto creador y receptor. Sin duda, el arte media un proceso dialéctico entre ambos sujetos que tiene la mayor importancia para la experiencia humana. Entendemos que la tesis que propone el desarrollo de la autoconciencia genérica y la conciencia ética por vía del arte contrae la riqueza de la subjetividad creadora y receptora del arte. Marx amplía y profundiza el conocimiento del sujeto humano en la dimensión de la esencia social. Cuando Marx desarrolla la tesis de la

historia social genérica por la que se trasciende la "barrera" natural, Marx no implica la desaparición de la naturaleza bio-psíquica. Esta naturaleza bio-psíquica se conserva, se transforma y se supera. En este sentido, la particularidad social de cada sujeto no elimina su individualidad desde varios puntos de vista.

En el nivel más elemental, el sujeto particular no pierde su combinación genética, que es única. Esa combinación genética única media permanentemente el proceso por el cual el sujeto se constituye en particular social, conservando la individualidad. La diferencia entre individuos, que ya establecen las respectivas combinaciones genéticas, se amplía en el proceso de asimilación multisensorial, la diversidad de percepciones y experiencias individuales y sociales. Parte en ese conjunto lo tramita conceptual y teóricamente la conciencia cognoscitiva, pero sólo una parte. En otras palabras, el sujeto humano no es solamente, ni siquiera primariamente una conciencia cognoscitiva. El sujeto humano comprende un conjunto individualmente genético, psíquico, sensible, emocional, empírico y cognoscitivo. En cada unas de las regiones de esa individualidad existen necesidades particulares. Esa compleja estructura individual se desarrolla en un contexto social. Reiteramos, el sujeto humano es un

particular; particularización social que conserva la individualidad. El sujeto de la creación artística, no es una excepción de esta dialéctica.

Las necesidades y motivaciones que estimulan la creación artística son múltiples, pero es siempre un individuo particular quien las siente y piensa; es siempre una subjetividad individual y particular quien produce la obra de arte con la totalidad de su ser. En esa actividad creativa, el sujeto utiliza sus conocimientos teóricos y prácticos, su experiencia, sus emociones y unas técnicas; en esa actividad creativa el sujeto utiliza todas sus capacidades, talentos, fuerzas, y sus sentidos. Puede satisfacer necesidades sociales y puede satisfacer necesidades recónditas de su ser interior. En ambos casos, siempre será una subjetividad individual que le dará al objeto artístico una expresión individual.

Esta complejidad de factores también es válida para el sujeto receptor. Por las mismas razones, respecto a la constitución de la subjetividad creadora, las formas de la experiencia estética son múltiples, aunque esa multiplicidad nos refiere necesariamente a ese sujeto que esta ahí, individualmente de frente a la obra de arte. La intuición del carácter evocador del arte es muy acertado. Pero Lukács delimita esa evocación al

terreno del conocimiento y de valores éticos. La evocación artística en el sujeto receptor varía en proporción directa a sus necesidades y a las condiciones particulares de todo tipo en que el receptor se encuentre. Lukács oblitera la multiplicidad de las necesidades humanas y universaliza filosóficamente la necesidad de reconocerse unitariamente como género; función que cumple el realismo gnoseológico.

Reiteramos que la significación de una obra de arte no está en relación de identidad con la objetividad histórico-social. Lukács bordea el idealismo cuando conceptúa "la" realidad en términos de una "totalidad concreta" que tiene los visos de una estabilidad unitaria que el artista puede conocer. Por otro lado, nos parece que esa connotación de estabilidad unitaria en "la" realidad histórico-social también se encuentra germinalmente en los conceptos de reflejo y de imagen que provienen de la epistemología leninista. Anteriormente, nos referimos a un proyecto incumplido. En la teoría lukacsiana del realismo se quedan ignoradas y/o poco elaboradas etapas de formación, rupturas, esferas del arte --la comedia, el cuento, la poesía lírica--. Y Lukács encuentra dificultades para analizar la música en términos miméticos. Sin embargo, la mayor limitación se concentra, en la desvalorización del arte

abstracto. Las formas abstractas han estado en la expresión de la actividad productiva del género humano antes de la autoconciencia de la subjetividad estética; y antes de la autonomía del arte como esfera particular de la vida social.

El materialismo histórico de Marx ilumina el carácter esencialmente social del género humano como proceso de actividad objetivadora. Este elemento teórico del marxismo fundamenta la teoría de un conocimiento que proviene del arte en tanto objetivación particular dentro de la actividad social total. La obra de arte tiene o entraña una capacidad gnoseológica, en función de la interpretación y representación que consume de aspectos, elementos y partes de la realidad. Sin embargo, el conocimiento posible del arte se desprende de la obra misma. El artista elige qué "realidad" quiere expresar en la obra; y el artista elige los medios, formas, técnicas, materiales, que necesita para expresar esa "realidad". Asimismo, una estética marxista tiene como objeto la totalidad del fenómeno artístico, en la particularidad dialéctica y social de su historia práctica y teórica.

Notas bibliográficas

Capítulo I. Realismo gnoseológico y humanismo en la epopeya de Homero

1. Lukács, G. Goethe y su época. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1968, p.8.
2. Lukács, G. Aportaciones a la historia de la estética. México, D.F.: Ediciones Grijalbo, 1966, pp.136-137.
3. Hegel, G.W.F. Estética. Las formas del arte clásico. Buenos Aires: Siglo Veinte, Tomo IV, 1984, pp.35-36.
4. Lukács, G. La teoría de la novela. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1975, p.298.
5. Hegel, G.W.F. Estética: Las formas del arte clásico. Tomo IV, pp. 29-32.
6. Lukács, G. El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista. México, D.F.: Ediciones Grijalbo, 1963, p.496.
7. Hegel, G.W.F. Poética. Buenos Aires: Colección Austral, Espasa Calpe, 1947, p.71.
8. Lukács, G. La teoría de la novela. Op. Cit. p.308
9. Lukács, G. Aportaciones a la historia de la estética. p.136.
10. Hegel, G.W.F. Estética: Las formas del arte clásico. Tomo IV, pp. 37-40.
11. Op. Cit. p.300
12. Lukács, G. Problemas del realismo. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1966, p.186.
13. Hegel, G.W.F. Estética: La idea de lo bello artístico o lo ideal. Tomo II, p.211.
14. Lukács, G. Problemas del realismo. Op. Cit. p.156.
15. Hegel, G.W.F. Poética. Op. Cit. p.99.
16. Lukács, G. La teoría de la novela. Op. Cit. p.334.

17. Lukács, G. La novela histórica. México, D.F.: Ediciones Era, 1971, p.108.
 18. Ibid., p.108.
 19. Ibid., pp.49-50.
 20. Marx, K. Fundamentos de la crítica de la economía política. Habana: Editorial de las Ciencias Sociales, Instituto del Libro, 1970, p.43.
 21. Ibid., p.47.
 22. Lukács, Aportaciones a la historia de la estética. Op. Cit. p.511.
 23. Ibid., pp.511-512.
 24. Lukács, G. La novela histórica. Op. Cit. p.176.
 25. Lukács, G. Estética: Los problemas de la mimesis. Barcelona: Ediciones Grijalbo, Tomo II, 1966, p.57.
 26. Lukács, G. Problemas del realismo. Op. Cit. p.188.
 27. Ibid, p.190
 28. Loc. Cit.
 29. Ibid., pp.188-189.
 30. Marx, K. Fundamentos de la crítica de la economía política. Op. Cit. pp.46-47.
 31. Green, W.C. Moira: Fate, Good and Evil in Greek Thought. New York: Harper & Row Publishers, Inc. 1963. pp.11-12.
 32. Ibid., pp.14-15.
- Capítulo II. Realismo gnoseológico y humanismo en el drama de Sófocles y Shakespeare.
33. Lukács, G. La teoría de la novela. Op. Cit. p.303.
 34. Hegel, G.W.F. Poética. Op. Cit. p.140.
 35. Lukács, G. La novela histórica. Op. Cit. p.104.
 36. Ibid., p.113.

37. Hegel, G.W.F. Estética. Tomo II. Op. Cit. pp.188-189.
38. Marx, K. & Engels, F. Escritos sobre arte. Ediciones Península, Barcelona 1989. pp.139-140.
39. Lukács, G. La novela histórica. Op. Cit. p.114.
40. Marx, K. & Engels, F. Escritos sobre arte. pp.139-140
41. Ibid., p.139.
42. Lukács, G. La teoría de la novela. Op. Cit. p.303.
43. Lukács, G. La novela histórica. Op. Cit. p.143.
44. Hegel, G.M.F. Estética. Tomo II. Op. Cit. pp.148-150.
45. Lukács, G. Problemas del realismo. Op. Cit. p.132.
46. Sánchez Vázquez, A. Las ideas estéticas de Marx. México, D.F.:Ediciones Era, S.A., 1965 p.130.
47. Lukács, G. La novela histórica. Op. Cit. p.116.
48. Hegel, G.M.F. Estética. Tomo II, Op. Cit. p.209.
49. Lukács, G. La novela histórica. Op. Cit. p.109.
50. Ibid., p.111.
51. Ibid., p.114.
52. Ibid., p.184.
53. Loc. Cit.
54. Ibid., p.116.
55. Ibid., p.137.
56. Ibid., p.121.
57. Green, W.C. Op. Cit. p.101
58. Della Volpe, G. Critica del gusto. Barcelona: Siex Barral, S.A., 1966, p.27.
59. Hauser, A. Historia social de literatura y el arte. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969, p.123.

60. Lukács, G. Problemas del realismo. Op.Cit. p.113.
61. Lukács, G. Realistas alemanes del siglo XIX. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1970. p.460.
62. Heller, A. El hombre del renacimiento. Barcelona: Ediciones Península, 1978, p.287.
63. Lukács, G. La novela histórica. Op. Cit. p.185.
64. Ibid., p.137.
65. Lukács, G. Problemas del realismo. Op. Cit. p.133.
66. Lukács, G. La novela histórica. Op. Cit. p.137.
67. Ibid., p.164.
68. Hegel, G.M.F. Estética. Tomo II. Op. Cit. pp.150-151.
69. Lukács, G. La novela histórica. Op. Cit. p.111.
70. Heller, A. El hombre del renacimiento. Op.Cit. p.214.
71. Ibid., p.235.
72. Ibid., p.315-316.
73. Ibid., p.317
74. Lukács, G. La novela histórica. Op. Cit. p.132.
75. Della Volpe, G. Crítica del gusto. Op.cit. p.248.

Capítulo III. Realismo gnoseológico y humanismo en la poesía de Goethe.

76. Lukács, G. Goethe y su época. Barcelona: Editorial Grijalbo, 1968, p.17.
77. Ibid., p.73.
78. Ibid., p.79.
79. Ibid., p.80
80. Goethe, J.W. Memorias del joven escritor. Argentina: Espasa Calpe, 1958. p.116

81. Lukács, G. Realistas alemanes del siglo XIX. Op. Cit. p.183.
82. Lukács, G. Goethe y su época. Op. Cit. p.93.
83. Lukács, G. Realistas alemanes del siglo XIX. Op. Cit p.230.
84. Lukács, G. Goethe y su época. Op. Cit. p.82.
85. Ibid., p.85.
86. Ibid., p.88
87. Goethe, J.W.Memorias del joven escritor. Op. Cit p.122.
88. Lukács, G. El joven Hegel. Op. Cit. p.129.
89. Ibid., p.199.
90. Ibid., p.124.
91. Lukács, G. Realistas alemanes del siglo XIX. Op. Cit. p.375.
92. Ibid., p.377.
93. Goethe, J.W. Goethe's Literary Essays. "The Collector and his friends" en (editor: Springarn, J.E.) New Jersey: Harcourt, Brace & Co., Inc., 1921. pp.37-38.
94. Citado en Bosanquet, B. Historia de la estética. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1961, p.360.
95. Goethe, J.W. Goethe's literary essays: "The collector and his friends", p.37-38.
96. Lukács, G. Goethe y su época, Op.Cit. p.131.
97. Lukács, G. Realistas alemanes del siglo XIX, Op.Cit. p.363.
98. Lukács, G. El joven Hegel. Op.Cit. p.544.
99. Lukács, G. Realistas alemanes del siglo XIX, Op.Cit. p.366-367.
100. Ibid., p.345.

101. *Ibid.*, p.370.
102. *Ibid.*, p.383.
103. Fischer, E. *Polémica sobre el realismo*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972. p.112.
- Capítulo IV. El objeto estético.
104. Lukács, G. *Estética*. Tomo I. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966. p.247.
105. Lukács, G. *Estética*. Tomo III. Op.Cit. p.308.
106. Heller, A. *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona: Ediciones Península, 1977. p.19.
107. Lukács, G. *Estética*. Tomo I. Op. Cit. p.84.
108. Marx, K. *Manuscritos: economía y filosofía*. "Primer Manuscritos." Madrid: Alianza Editorial, 1970. p.112.
109. Marx, K. *El Capital. Crítica de la economía política*. Tomo I. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1968. p.130.
110. *Ibid.*, p.130-131.
111. Lukács, G. *Estética*. Tomo I. Op. Cit. p.254.
112. *Ibid.*, p.254.
113. *Ibid.*, pp.254-255.
114. Lukács, G. *Estética*. Tomo III. Op. Cit. p.308.
115. *Ibid.*, pp.308-309.
116. Heller, A. *Sociología de la vida cotidiana*. Op. Cit. p.234.
117. Lukács, G. *Estética*. Tomo III. Op. Cit. p.314.
118. *Ibid.*, p.316.
119. Lukács, G. *Estética*. Tomo I. Op. Cit. p.260.
120. Lukács, G. *Estética*. Tomo III. Op. Cit. p.318.
121. *Ibid.*, p.320.

122. Ibid., p.321.
123. Ibid., p.327.
124. Ibid., p.331.
125. Loc. Cit.
126. Loc. Cit.
127. Ibid., pp. 331-332.
128. Ibid., pp. 333.
129. Lukács, G. Estética. Tomo I. Op. Cit. p.56.
130. Ibid., p. 124.
131. Lukács, G. Estética. Tomo III. Op. Cit. p.310.
132. Hegel, G.W.F. Estética. Tomo II. Op. Cit. p.102.
133. Lukács, G. Problemas del realismo. Op. Cit. p.20
134. Lukács, G. Prolegómenos a una estética marxista. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1965, pp.236-237.
135. Lukács, G. Estética, Tomo III. Op. Cit. p.327.
136. Ibid., p.335.
137. Ibid., p.340.
138. Raddatz, F. Georg Lukács. Madrid: Alianza Editorial, 1975. p.26.
139. Lowy, M. Para una sociología de los intelectuales revolucionarios. (La evolución política de Lukács: 1909-1929). México, D.F.: Siglo XXI, 1978, p.116.
140. Lukács, G. Problemas del realismo. Op. Cit. pp.186-187.
141. Jameson, F. Marxism and form. New Jersey: Princeton University Press, 1971, p.171.
142. Ibid., pp. 171-172.
143. Lukács, G. La teoría de la novela. Op. Cit. p.323.

144. *Ibid.*, pp. 347.
145. Jameson, F. *Op. Cit.*, p.173-174.
146. Lukács, G. *La teoría de la novela. Op. Cit.* p.306.
147. Lukács, G. *La novela histórica. Op.Cit.* p.9
148. *Ibid.*, p.35.
149. *Ibid.*, p.36
150. *Ibid.*, pp.31-39.
151. *Ibid.*, pp.43-44.
152. *Ibid.*, p.95.
153. *Ibid.*, p.94.
154. Lukács, G. *Ensayos sobre el realismo. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1965.* p.63.
155. Lukács, G. *La novela histórica. Op. Cit.* p.107.
156. Lukács, G. *Problemas del realismo. Op. Cit.* p.37.
157. *Ibid.* pp.85-86.
- Capítulo V. Particularidad y tipicidad: Categorías nucleares en la concepción del realismo lukacsiano.
158. Lukács. *Prolegómenos. Op. Cit.* p.81.
159. De Gortari, E. *Introducción a la lógica dialéctica. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1979,* p.300.
160. Lukács. *Prolegómenos, Op. Cit.* p.101.
161. *Ibid.* p.102.
162. *Ibid.* p.126.
163. Lukács, G. *Sociología de la Literatura. "Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels". Barcelona: Ediciones Península, 1968,* p.220.
164. Lukács. *Estética, Tomo III, Op. Cit.* p.213.

165. Lukács, G. Sociología de la literatura. Op.Cit. p.221
166. Lukács, G. Estética, Tomo III, Op. Cit. p.250.
167. Lukács, G. Ensayo sobre el realismo, Op.Cit. p.13.
168. Heller, A. Crítica de la ilustración. Barcelona: Ediciones Península, 1984, p.253.
169. Lukács. Ensayos sobre el realismo, Op.Cit. p.13.
170. Marx, K. & Engels. Escrito sobre el arte. Op. Cit. p.136.
171. Ibid. pp.135-136.
172. Lukács, G. Ensayos sobre el realismo. Op. Cit. p.63
173. Ibid. p.67.
174. Ibid.p.69.
175. Ibid. p.74.
176. Lukács, G. Problemas del realismo, Op. Cit. p.136.
177. Ibid. p.136.
178. K. Marx y F. Engels. Escritos sobre arte. Op. Cit., p.137.
179. Sánchez Vázquez, A. Estética y marxismo, T.II. México, D.F.: Ediciones Era, 1970. p.238
180. Lukács, G. Ensayos sobre el realismo. op. cit. p.324.
181. Posada, F. Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1969. pp.167-168.
182. Brecht, B. El compromiso en literatura y arte. Barcelona: Ediciones Península, 1974, p.409.
183. Lukács, G. Significación actual del realismo crítico. Op.Cit. pp.36-37.
184. Lukács. Ensayo sobre el realismo, Op. Cit. p.61.

185. Ibid. p.85.
186. Lenin, V. La Literatura y el arte. "León Tolstoi Espejo de la revolución rusa". Moscú: Editorial Progreso, 1968, p.25.
187. Lukacs. Ensayos sobre el realismo. Op. Cit. p.210.
188. Ibid. p.211.
189. Ibid. p.212.
190. Ibid. p.227.
191. Lenin. La Literatura y el arte. "León Tolstoi". Op. Cit. pp.45-46.
192. Lukács. Ensayos sobre el realismo. Op. Cit. p.227.
193. Ibid. p.255.
194. Loc. Cit.
195. Ibid. p.261.
196. Ibid. p.285.
197. Ibid. p.287.
198. Lenin, V.I. El Desarrollo del capitalismo en Rusia. "El proceso de la formación del mercado interior para la gran industria". Moscú: Editorial Progreso. 1975, p.170.
199. Lukács. Ensayos sobre el realismo. Op. Cit. p.292.
200. Ibid. p.313.
201. Loc. Cit.
202. Ibid. p.315.
203. Ibid. p.297.
204. Loc Cit.
205. Ibid. p.313.
206. Ibid. p.291.

207. Ibid. p.291-292.
208. Ibid. p.327.
209. Ibid. p.322.
210. Loc. Cit.
211. Löwey, M. Para una sociología de los intelectuales revolucionarios. Op. Cit. p.181.
212. Lukács, G. Historia y Conciencia de clase. Estudios de Dialéctica Marxista. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1969, p.169.
213. Ibid. p.10.
214. Ibid. pp.54-55.
215. Ibid. p.23.
216. Mittenzvic, W. Münz-Koenen, I., y otros. Diálogos y controversias con Georg Lukács. La controversias de los escritores socialista alemanes. Madrid: Akal Editor, 1979, p.34.
217. Lukács, G. HCC. Op. Cit., p.76.
218. Lukács, G. Sociología de la literatura. Ediciones Península, Barcelona, 1968. p.120.
219. Ibid. p.126.
220. Ibid. p.127.
221. Mittenzvic, W. Münz-Koenen, I., y otros. Diálogos y controversias con Georg Lukács. La controversias de los escritores socialista alemanes. Madrid Akal Editor, 1979, p.34.
222. Lukács, G. Problemas del realismo. Op. Cit. p.248.
223. Lukács, G. Problemas del realismo. Op. Cit. 290-291.
224. Ibid. p.293.
225. Lukács, G. Significación actual del realismo crítico. México, D.F.: Ediciones 1967. p.64.

226. Lukács, G. Sociología de la literatura. Op. Cit. p.233.
227. Marx, K. Fundamentos de la Crítica de la Economía Política. Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1970, pp.38-39.
228. Lukács, G. Problemas del Realismo. Op. Cit. pp.32-33.
229. Ibid. p.33.
230. Ibid. p.323.
231. Brecht, B. El Compromiso en la literatura y arte. Op. Cit. p.215.
232. Ibid. p.257.
233. Lukács, G. Problemas del Realismo. Op. Cit. pp.81.
234. Brecht, B. El Compromiso en la literatura y arte. Op. Cit. p.266.
235. Lukács, G. Estética. Tomo I. Op.Cit. p.349.
236. Brecht, B. El Compromiso en la literatura y arte. Op. Cit. p.214.
237. Lukács, G. Significación actual del realismo crítico. Op. Cit. pp.29-30.
238. Citado por Lukács en Problemas del Realismo. Op. Cit. 301-302.
239. Brecht, B. El Compromiso en la literatura y arte. Op. Cit. p.212-213.
240. Lukács, G. Problemas de realismo. Op. Cit. pp. 32-33.
241. Ibid. p.33.
242. Ibid. 323.
243. Brecht, B. El compromiso en la literatura y arte. Op. Cit. pp.215.
244. Ibid. p.257.
245. Lukács, G. Problemas de realismo. Op. Cit. p.51.

246. Brecht, B. El compromiso en la literatura y arte. Op. Cit. pp.228.
247. Lukács, G. Estética. Tomo I. Op. Cit. p.349.
248. Brecht, B. El compromiso en la literatura y arte. Op. Cit. p.240.
249. Lukács, G. Significación actual del realismo crítico. Op. cit. pp.29-30.
250. Lukács, G. Problemas de realismo. Op. Cit. pp.301-302.
251. Brecht, B. El compromiso en la literatura y arte. Op. Cit. p.240.
252. Galas, Helga. Teoría marxista de la literatura. México, D.F.: Siglo XXI, 1973, p.15.
253. Citado por Posada en Lukács, Brecht. Op. cit., p.18.
254. Lowey, M. Para una sociología de interactuar los revolucionarios. Op. cit. p.55.
255. Bajtin, M. Estética de la creación verbal. México, D.F.: Siglo XXI, 1982, p.17.
256. Della Volpe, G. Crítica del gusto. Op. cit., p.112.
257. Lukács, G. Estética. Tomo II. Op. Cit. p.381.
258. Lenin, V.I. Materialismo y empiriocriticismo. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1975, p.77.
259. Ibid. p.121.
260. Ibid. p.82.
261. Lenin, V.I. Cuadernos filosóficos. Madrid: Editorial Ayuso, 1974, p.182.

Bibliografía de Lukács

Lukács, Georg. Aportaciones a la historia de la estética. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1966.

_____. El alma y las formas. Barcelona, España: Ediciones Grijalbo, 1975.

_____. El asalto a la razón: La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler. Barcelona, España: Ediciones Grijalbo, 1968.

_____. El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista. México, D.F.: Editorial, 1963.

_____. Ensayos sobre el realismo. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX, 1965.

_____. Estética: Cuestiones preliminares y de principio. Tomo I, Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966.

_____. Estética: Problemas de mimesis. Tomo II, Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966.

_____. Estética: Categorías psicológicas y filosóficas básicas de lo estético. Tomo III, Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966.

_____. Estética: Cuestiones preliminares de lo estético. Tomo IV, Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967.

_____. Goethe y su época. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1968.

_____. Lenin (La Coherencia de su pensamiento). México, D.F.: Ediciones Grijalbo, Colección 70, 1970.

_____. Historia y conciencia de clase: Estudios de dialéctica marxista. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1969.

_____. La novela histórica. México, D.F.: Biblioteca ERA, 1971.

_____. La teoría de la novela. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1975.

- _____. **Problemas del realismo.** México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- _____. **Realistas alemanes del siglo XIX.** Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1970.
- _____. **Prolegómenos a una estética marxista.** México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1965.
- _____. **Significación actual del realismo crítico.** México, D.F.: Biblioteca ERA, 1967.
- _____. **Sociología de la literatura.** Barcelona: Ediciones Península, 1968.
- _____. **Thomas Mann.** Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1969.

Bibliografía de artículos y capítulos sobre Lukács

- Adorno, T.W. "Lukács y el equivoco del realismo". En: *Polémica sobre el realismo*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972, pp.39-89.
- Amoros, Andrés. "Lukács: La melancolía. El realismo crítico". En: *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981, Cap. XXX, pp.199-203.
- Arvon, Henri. "Bertold Brecht y Georg Lukács". En: *La estética marxista*. Buenos Aires: Amorrourtu, Editores, 1972, pp.99-110.
- Brecht, Bertold. "Los ensayos de Georg Lukács". En: *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Ediciones, Península, 1983, pp.215-216.
- Colletti, Lucio. "De Bergson a Lukács". En: *La Dialéctica de la materia en Hegel y el materialismo dialéctico*. México, D.F.: Editorial Grijalbo, Col. Teoría y Praxis, 1977, pp.183-232.
- Demetz, Peter. "Georg Lukács como teórico de la literatura". En *Marx, Engels y los poetas*. Barcelona: Editorial Fontanella, 1968, Cap.VIII, pp.267-302.
- Gaghini, Giairo. "Reconsideración de la teoría de la ofensiva en Historia y conciencia de clase". En *El joven Lukács*. Buenos Aires: Cuadernos Pasado y Presente, 16 1970, pp.61-75.
- Gallas, Helga. "Posiciones oficiales." En: *Teoría marxista de la literatura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973, Parte IV, pp.97-133.
- Jameson, Frederic. "The case for Georg Lukács". En: *Marxism and form*. New Jersey: Princeton University Press, 1974, Cap.III, pp.160-205.
- Maccio, Marco. "Las posiciones teóricas y políticas del último Lukács". En *El joven Lukács*. Buenos Aires, Cuadernos Pasado y Presente, 16, 1970, pp.47-60.
- Meszaros, Itsvan. "El marco histórico de Historia y conciencia de clase". En: *Aspectos de la historia y la conciencia de clase*. México, D.F.: UNAM, 1973, pp.255-267.

Morawski, Stefan. "Tres notas sobre Georg Lukács". En Reflexiones sobre estética marxista. México, D.F.: Era, 1977, pp.311-340.

Nuñez Adeveze, Luis. "De Plejanov a Lukács". En: Crítica del discurso literario. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1974, Cap. I, pp.21-51 Cap.II, pp.273-300.

Piana, Giovanni. "Notas sobre Historia y conciencia de clase". En: El joven Lukács. Buenos Aires: Cuadernos Pasado y Presente, 16, 1970, pp.11-46.

Raffa, Piero. "Brecht vs. Lukács". En: Vanguardismo y realismo. Barcelona: Ediciones de Cultura Popular, 1968, Cap.V, pp.131-181.

Thibadeau, Jean. "Lukács, la "novela histórica y Falubert". En: Literatura e ideología. Madrid: Alberto Corazón Editor, COMUNICACION, 18, 1972, pp.207-244.

Sefchovic, Sara. "Georg Lukács". En: Literatura, ideología y lenguaje. México, D.F.: Grijalbo, Colección Teoría y Praxis, 1976, Cap.I, pp.15-46.

Zerafa, Michel. "La nostalgia de la totalidad: Georg Lukács y Calude Levi-Straus". En: Novela y sociedad. Buenos Aires: Amorrourtu, 1973, pp.98-106.

Bibliografía sobre Lukács

- Arvon, Henri. Lukács. Barcelona: Editorial Fontanella, 1968.
- Barnes, Margery Ann. 1980. Towards a clarification of the concept of reification. MI: Ann Arbor: University Microfilms International. (tesis) 171 p.
- De Feo, Nicola. Weber-Lukács. A. Barcelona: Redondo, editor, 1972. Primera edición. Pardiñas, Emilio, traductor.
- Goldmann, Lucien. Lukács y Heidegger. Hacia una filosofía nueva. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1975.
- Heller, Agnes. Lukács Reappraised. New York: Columbia University Press, 1983.
- Holz/Kofler/Abendroth. Conversaciones con Lukács. Madrid: Alianza Editorial, 1969. Primera edición. Deike, Jorge, Abasolo Javier-Traductores.
- Jay, Martin. Marxism & totality. Berkeley: University of California Press, 1984.
- López Soria, José Ignacio. De lo trágico a lo utópico. Sobre el primer Lukács. Venezuela. Monte Avila Editores, 1982.
- Lichtheim, George. George Lukács. New York: New The Viking Press, 1970.
- Lichtheim, George. Lukács. Barcelona: Grijalbo, 1972.
- Lowy, Michael. Para una sociología de los intelectuales revolucionarios. (la evolución política de Lukács 1909-1929) México, D.F.: Siglo XXI, 1978.
- Lukács, G; Adorno, T.W; Jackson, R; Fisher, E. y Barthes Roland. Polémica sobre realismo. Buenos Aires: Editorial tiempo contemporáneo, 1972.
- Mészáros, Itsván. El pensamiento y la obra de G. Lukács. Barcelona: Editorial Fontamara, 1981.

Mittenzwei, W. - Munz-Koenen, Batt, Kurt y otros.
Diálogos y controversias con Georg Lukács. La
controversia con los escritores alemanes. Madrid: Akal
Editor, 1979.

Parkinson, G.H.R. Georg Lukács, el hombre, su obra, sus
ideas. México, D.F.:Grijalbo, 1973.

Posada, Francisco. Lukács, Brecht y la situación actual
del realismo socialista. Buenos Aires: Editorial
Galerna, 1969.

Raddatz, Fritz J. Georg Lukács. Madrid: Alianza Editorial,
1975.

Sefchovich, Sara. La Teoría de la literatura de Lukács.
México, D.F: UNAM, Primera edición, 1979.

Vacatello, Marzio. Gyorgy Lukács. De Historia y
Conciencia a la crítica de la cultura burguesa.
Apéndice: Un inédito de Lukács. La herencia de esta
época. Barcelona: Ediciones Península, 1977.

Bibliografía General

- Althusser, Louis, Semprún, Jorge, Simón, Michel y Verret, Michel. Polémica sobre marxismo y humanismo. México, D.F.: Siglo XXI editores, Colección mínima, 1971.
- Arendt, Hanna. Walter Benjamin; Bertolt Brecht; Hermann Broch; Rosa Luxemburgo. Barcelona: Editorial Anagiotoma, 1971
- Auerbach, Erich. Mimesis. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Balakian, Anna. El movimiento simbolista. Madrid: Guadarrama, 1969.
- Barthes, Roland. El Placer del texto. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.
- Bayer, Raymond. Historia de la estética. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Berger, John. Ways of seeing. London: Pelican Original, 1983.
- Bignami, Ariel. Notas para la polémica sobre el realismo. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1969.
- Bonet, Carmelo M. La Crítica literaria. Buenos Aires: Editorial Nova, 1967.
- Bloch, Ernst. Sujeto-objeto: El pensamiento de Hegel. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Bosanquet, Bernard. Historia de la estética. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1961.
- Brecht, Bertolt. El compromiso en literatura y arte. Barcelona: Ediciones Península, 1973.
- Breton, Andre. El surrealismo, punto de vista y manifestaciones. Barcelona: Barral Editores, 1970.
- Castagnino, Raúl H., ¿Qué es literatura?: La abstracción 'literaria'. Naturaleza y funciones de lo literario, 8a. ed. Buenos Aires: Editorial Nova, 1977.

- Cassirer, Ernst. El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas. México, D.F.: Fondo de Cultura Económico México, 1979.
- VIII Congreso de la Internacional Comunista, (1935) Fascismo, democracia y frente Popular. México, D.F.: Ediciones Pasado y Presente, 1984.
- Cordua, Carla. Idea y figura: El concepto hegeliano del arte. Río Piedras: Editorial Universitaria, U.P.R., 1979.
- Colletti, Lucio. El marxismo y Hegel. México, D.F.: Grijalbo, Teoría y Praxis, 1977.
- Daix, Pierre. Nueva crítica y arte moderno. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971.
- D'Hont, Jackes. De Hegel a Marx. Buenos Aires: Amarrouрту editores, 1972.
- De Gortari, Eli: Introducción a la lógica dialéctica. México, D.F.: Grijalbo, 1979.
- Della Volpe, Galvano. Crítica del gusto. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1963.
- _____. Crítica de la ideología contemporánea. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación 6, 1970.
- _____. Historia del gusto. Madrid: Comunicación, 1971.
- De Torre, Guillermo, Historia de Las literaturas de vanguardia, I, Madrid: Guadarrama, 1971.
- _____. Historia de Las literaturas de vanguardia, II, Madrid: Guadarrama, 1971.
- Dorfles, Gills y otros. Estructuralismo y estética. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1969.
- Eagleton, Terry. Criticism & ideology. Norfolk: Lowe & Brydone. Printers Limited, 1978.
- Eckermann, Johann Peter. Conversaciones con Goethe. Barcelona: Obras maestras. Vols. I y II, 1956.

- Eco, Umberto. La definición del arte. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1970.
- Engels, Friedrich. Escritos, historia, economía, crítica social, filosofía, cartas. Barcelona: Ediciones Península, 1969.
- Escarpit, Robert. Sociología de la literatura. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, S.A., 1962.
- Fischer, Garaudy, Sartre. Estética y marxismo. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1969.
- Findlay, J.N. Reexamen de Hegel. Barcelona: Ediciones Grijalbo, S.A., 1969.
- Finkelstein, Sidney. El Realismo en el arte. México: Grijalbo, 1969.
- Forster, E.M. Aspectos de la novela. Madrid: Editorial Debate, S.A., 1983.
- Francastel, Pierre. Sociología del arte. Madrid: Alianza Editorial, 1975.
- Frías, Eugenio. Teoría de las ideologías. Barcelona: Ediciones Península, 1970.
- Fuster, Pierre. Dialéctica de la esperanza: Una interpretación del pensamiento utópico de Ernst Bloch. Buenos Aires: Ediciones La Aurora, 1979.
- Garaudy, Roger. El pensamiento de Hegel. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- _____. Un realismo del siglo XX. Madrid: Siglo Veintiuno. 1971.
- Girard, Jean-Marie. Acerca del arte, el realismo y la ideología. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1970.
- G. Gómez-Heras, Jore Ma. Sociedad y utopía en Ernst Bloch: Presupuesto ontológicos y ontopológico para una filosofía social. Salamanca: Ediciones Sigueme, 1977.
- Goldmann, Lucien. Para una sociología de la novela. Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1967.

- Gouliane, C.I. El marxismo ante el hombre. Barcelona: Editorial Fontanella, 1970.
- Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. I, Madrid: Guadarrama, 1969.
- _____. Historia social de la literatura y el arte. II, Madrid: Guadarrama, 1969.
- _____. Historia social de la literatura y el arte, III, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- Hegel, C.F., Enciclopedia de las ciencias filosóficas, México, D.F.: Juan Pablos, editor, 1974.
- _____. Estética: Introducción. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1983.
- _____. Estética: La idea de lo bello artístico o lo ideal. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1983.
- _____. Estética: La forma del arte clásico. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1984.
- _____. Estética: La forma del arte simbólico. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1983.
- _____. Filosofía real. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- _____. La fenomenología del espíritu. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- _____. Poética. Buenos Aires: Colección Austral, Espasa Colpe, 1947.
- Heller, Agnes. El hombre del renacimiento. Barcelona: Ediciones Península, 1980.
- _____. Crítica de la ilustración. Barcelona: Ediciones Península, 1984.
- _____. Sociología de la vida cotidiana. Barcelona: Ediciones Península, 1977.
- Ilienkov-Kosik-Rossi y otros. Problemas actuales de la dialéctica. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación 9, 1971.

- Jimenez, Marc. Teodoro, Adorno: Arte, ideología y teoría del arte. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1977.
- Jitrik, Noe. Producción literaria y producción social. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975.
- Jordan, Z.A. The evolution of realistics and materialism. A Philosophical and Sociological Analysis. N.Y.: MacMillan, London St. Martin's Press, 1967.
- Kagi, Paul. La génesis del materialismo histórico. Barcelona: Ediciones Península, 1974.
- Kaufmann, Walter. Hegel. Madrid: Alianza Universidad, 1979.
- Keshelava, V. Humanismo real y humanismo ficticio. Moscú: Editorial Progreso, 1977.
- Királyfalvi, Béla. The Aesthetics of Gyorgy Lukács. New Jersey: Princeton University Press, 1975.
- Kosic, Karel. Dialéctica de lo concreto. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1965.
- La Bauhaus. Madrid: Comunicación 12, Alberto Corazón, editor, Artes Gráficas, Castello, 1971.
- Lapesa Melgar, Rafael. Introducción a los estudios literarios. Madrid: Ediciones Anaya, 1966.
- Lefebvre, Henri. La vida cotidiana en el mundo moderno. Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- _____. Contribución a la estética. Buenos Aires: La Pleyade, 1971.
- _____. El materialismo dialéctico. Buenos Aires: La Pléyade, 1971.
- Lefebvre-Sánchez Vázquez-Nils Castro. Estructuralismo y marxismo. México, D.F., Grijalbo, Colección 70, 1970.
- Lenin, V.I. Cuadernos filosóficos. Madrid: Editorial Ayuso 1974.
- _____. El desarrollo del capitalismo en Rusia. Moscú: Editorial Progreso, 1975.

- _____. La literatura y el arte. Moscú: Editorial Progreso, 1968.
- _____. Materialismo y empiriocriticismo. Barcelona: Grijalbo, 1975.
- Lifshitz, Mijaíl. La filosofía del arte de Karl Marx. México, D.F.: Era, 1981.
- Lo Gatto, Ettore. La literatura Ruso-Soviética. Buenos Aires: Lozada, 1973.
- Lowy, M.-Colliot-Thelene, C. y otros. Sobre el método marxista. México, D.F.: Grijalbo, 1982.
- Martínez Estrada, E. En torno a Kafka y otros ensayos. Barcelona: Seix Barral, 1967.
- Marx, K. Tesis sobre Feuerbach. México, D.F.: Grijalbo, Colección 70, 1970.
- _____. Introducción a la crítica de la economía política. México, D.F.: Fondo de Cultura Popular, 1970.
- _____. Manuscritos economía y filosofía. Madrid: Alianza Editorial, 1970.
- _____. Fundamentos de la crítica de la economía política. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1970.
- Marx, C. y Engels, F. La ideología alemana. 4a. ed. española, Buenos Aires: Ediciones Pueblos Unidos, 1973.
- Marx, K. y Engels F. Escritos sobre arte. Barcelona: Ediciones Península, 1969.
- Mir, Pedro. Apertura a la estética. Santo Domingo: Editora Cultural Dominicana, 1974.
- Morawski, Stefan. Fundamentos de estética. Barcelona: Ediciones Península, 1977.
- Mottmann, Jürgen y Hürbon Laennec. Utopía y esperanza: Diálogo con Ernst Bloch. Salamanca: Agora Ediciones Sígueme, 1980.

- Pannekoek, Anton. Lenin filósofo. Córdoba: Cuadernos Pasado y Presente, 42, 1973.
- Plejanov, J.; Cartas sin dirección: El arte y la vida social. Moscú: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1956.
- Prestipino, Giuseppe. La controversia estética en el marxismo. México, D.F.: Grijalbo, 1980.
- Rama, Carlos. La historia y la novela. Buenos Aires: Editorial Nova, 1970.
- Raymond, Williams. Marxism and literature. Oxford: University Press, 1977.
- Rosental-Straks. Categorías del materialismo dialéctico. México, D.F.: Grijalbo, 1960.
- Rubinstein, S.L. El ser y la conciencia. México, D.F.: Editorial Grijalbo, S.A., 1963.
- Sánchez Vázquez, A. Antología textos de estética y teoría del arte. México, D.F.: UNAM, 1972.
- _____. Ciencia y revolución. El marxismo de Althusser. Madrid: Alianza Editorial, 1978.
- _____. Estética y marxismo. México, D.F.: Ediciones Era, 1970. Dos Tomos.
- _____. Filosofía de la praxis. México, D.F.: Grijalbo, 1987.
- _____. Filosofía y economía en el joven Marx. México, D.F.: Grijalbo, 1982.
- _____. Las ideas estéticas de Marx. México, D.F.: Biblioteca Era, 1965.
- _____. Sobre filosofía y marxismo. Escuela de Filosofía y Letras. México, D.F.: Puebla, 1983.
- Sartre, Jean-Paul. ¿Para que sirve la literatura? Buenos Aires: Editorial Proteo, 1970.
- Sastre, Alfonso. Anatomía del realismo. Barcelona: Seix Barral, 1974.

- Sanguineti, Edoardo. Por una vanguardia revolucionaria. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Schaff, A. Ensayos sobre filosofía del lenguaje. Barcelona: Editorial Ariel, 1973.
- _____. Filosofía del hombre ¿Marx o Sartre?. México D.F.: Editorial Grijalbo, 1965.
- _____. Lenguaje y conocimiento. México, D.F.: Grijalbo, 1975.
- _____. Marxismo e individuo humano. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1967.
- _____. Sociología e ideología. Barcelona: Cuadernos beta, A. Redondo, editor, 1971.
- Slochower, Harry. Ideología y literatura. (Entre las dos Guerras Mundiales). México, D.F.: ERA, 1971.
- Slonim, Marc. La Literatura rusa. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Soler, Santi. Lucha de clases y clases en lucha. Barcelona: Cuadernos ANAGRAMA, 1978.
- Tayssedra, B. La estética de Hegel. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX, 1974.
- Trotsky, Leon. Sobre arte y cultura. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- Trotsky, León. El nuevo curso: Problemas de la vida cotidiana. Argentina: Cuadernos de Pasado y Presente/27, Córdoba, 1971.
- Wahl, Jean. La lógica de Hegel como fenomenología. Buenos Aires: Editorial La Pleyade, 1973.
- Wellek-Warren. Teoría literaria. Madrid: Editorial Gredos, 1962.
- Woody, S.J. y otros. La naturaleza del fascismo. Mexico, D.F.: Grijalbo, 1974.
- Zetkin, Clara. Recuerdos sobre Lenin. México, D.F.: Grijalbo, 1968.