

Realismo y “triunfo del realismo” en la teoría estética tardía de György Lukács*

María Guadalupe Marando**

Resumen:

En el presente artículo consideramos las concepciones lukácsianas de realismo y “triunfo del realismo” desde una perspectiva evolutiva. Se busca dar cuenta de la especificidad que ambas nociones alcanzan en la *Estética* de 1963 y en el trabajo que la anticipa, los *Prolegómenos a una estética marxista*, así como señalar las discontinuidades y continuidades respecto de la reflexión estética de la década de 1930.

Palabras claves:

Realismo; “triunfo del realismo”; subjetividad estética.

Realism and “triumph of realism” in György Lukács’ later aesthetic theory

Abstract:

In this article we consider the Lukacsian concepts of realism and “triumph of realism” from an evolutionary point of view. We intend to determine the specificity that both notions reach in the *Aesthetics* of 1963 and in the *Prolegomena for a Marxist aesthetics*, as well as to indicate the differences and similarities between these later works and Lukács’ aesthetic reflections of the thirties.

Key words:

Realism; “triumph of realism”; aesthetic subjectivity.

* Revisado por Francisco García Chicote.

** Becaria de Conicet. Doctoranda de la UBA.

I. Evolución del concepto lukácsiano de realismo. Del realismo literario de la década de 1930 al realismo universal de la *Estética* de 1963

I. I. El aporte novedoso de los Prolegómenos a una estética marxista y la *Estética* de 1963

En el presente trabajo partimos de la convicción de que el estudio de la teoría del realismo desarrollada en una de las obras monumentales de vejez de Lukács, la *Estética* de 1963, exige una atenta consideración de la teoría del realismo propuesta en los artículos y ensayos de la década de 1930, con la que guarda relaciones de discontinuidad y continuidad. Las diferencias obedecen ante todo al hecho de que en los últimos trabajos sistemáticos de Lukács, la reflexión deja de estar atada a los compromisos del día de las décadas anteriores –el ataque a la Socialdemocracia, la construcción, en 1935, de un Frente Popular Antifascista, la orientación de la literatura soviética (cf. SZIKLAI, 1992; OLDRINI, 2009, pp. 130-68)– y se expande de la literatura al entero sistema del arte. El espíritu que anima los artículos publicados en *International Literatur* y luego en *Das Wort* durante la *Expressionismus-Debatte* a mediados de la década de 1930 se ve reflejado en el siguiente pasaje de la correspondencia con Anna Seghers, de 1938:

La crítica justa ha de volver a mostrar, siempre, mediante el análisis artístico, histórico y social, lo que hoy es objetivamente posible en materia de realismo, y esto solo puede hacerlo si dispone de un criterio (el realismo en general). En otro caso, nos contentaremos con aquello que hoy pasa en general por realismo (...) y canonizaremos los errores, las desviaciones y las fallas de nuestro tiempo. (1966b, p. 336)

Esta necesidad de trazar distinciones tajantes entre el verdadero y el falso realismo contrasta con la postura sostenida en la *Estética*, de acuerdo con la cual el realismo no es en la concreta evolución del arte un estilo entre otros, sino la característica fundamental de las artes conformadoras en general (...) Los diversos estilos no pueden cobrar sus diferenciaciones más que en el marco del realismo (...). Este concepto comprende tanto aquella aproximación máxima a la objetividad (...) cuanto la subsiguiente fijación de la inmediatez sensible de los fenómenos (1966i, v. II, p. 239)¹. Bajo este nuevo enfoque, el realismo designa la inevitable relación que toda obra guarda con la realidad, independientemente de si esta relación es fiel o deformadora, buscada o rehuida.

Otra de las diferencias pasa por el aspecto de la realidad al que Lukács identifica como objeto privilegiado del realismo. Mientras que en la década de 1930 la realidad evocada es ante todo la de las relaciones económicas que rigen la vida social consideradas desde el punto de vista del proletariado, en la producción tardía el objeto del realismo es el hombre contemplado desde una perspectiva humana, esto es, subjetiva, no científica, e incluso emotiva. Cabe insistir en que el componente subjetivo, emotivo o, para decirlo en los términos de la *Estética*, “antropomorfizador”, está presente desde las primeras caracterizaciones marxistas de la literatura realista que ofrece Lukács². Pero este realismo parece depender, de acuerdo con lo que sugieren algunas argumentaciones de los primeros años del treinta, del conocimiento científico de la estructura económico-social por parte del escritor, exigencia de la que Lukács se apartará progresivamente en el transcurso de esa misma década y de la que prescindirá por completo en sus trabajos de madurez. Incluso en los ensayos donde se defiende la tesis de la inconciencia del

1 Un anticipo de esta noción, que domina en los *Prolegómenos* y en la *Estética*, aparecía, paradójicamente, en el artículo “¿Franz Kafka o Thomas Mann?”, incluido en aquel libro de 1958 que, a nuestro entender, constituye un resabio anacrónico de las posturas más radicales de Lukács: *Wider den mißverstandenen Realismus* [Contra el realismo mal entendido], editado en francés y en español con el título menos combativo de *La signification présente du réalisme critique* y *Significación actual del realismo crítico*, respectivamente. El trabajo es un exponente tardío de la tendencia a clasificar y excluir evidenciada en la carta a Seghers, tendencia que sin embargo se ve tensionada por afirmaciones como la siguiente: “le réalisme n’est pas un style entre beaucoup d’autres, mais la base même de toute littérature, (...) les divers styles ne peuvent naître qu’au sein de ce réalisme ou dans une relation quelconque (fût-elle d’hostilité) avec ce qui constitue le domaine propre” (1960, p. 89). Esta vacilación al interior del libro y, ante todo, la posterior evolución de Lukács en los *Prolegómenos* y en la *Estética* permiten relativizar el retroceso que *Wider den mißverstandenen Realismus* supone, por ejemplo, respecto de un trabajo previo como *Der historische Roman* (1955), donde Lukács parecía haber complejizado su concepción de realismo. Omitir dicha evolución conduce a apreciaciones incompletas como la de Jameson (1971, p. 191), que, en la misma línea que el Adorno de “Conciliación forzada”, afirma sin más que Lukács convierte la acertada descripción de *La novela histórica* en prescripción, y que a partir de entonces ataca a los escritores realistas en nombre de algún modelo de realismo *a priori*. Consideramos, por cierto, que las referencias sobre las que suele apoyarse Jameson para trazar el itinerario lukácsiano, *Teoría de la novela*, *Historia y conciencia de clase* y *La novela histórica* no alcanzan para describir con justeza la trayectoria del pensamiento de Lukács.

2 Cf., p.ej., “Sobre la cuestión de la sátira”, escrito correspondiente al “período berlinés” (1930-1932), donde Lukács se refiere a la literatura como “reflejo emotivo-mental de la verdadera vida social de los hombres” (2009, p. 10).

autor empírico respecto de los contenidos realistas que su obra vehiculiza, la identificación de la “esencia” reflejada por la apariencia estética con las leyes económicas descubiertas por Marx hace pensar en un saber científico que, en cuanto deja de ser atribuido al escritor, parece volver a recaer en la obra. El ensayo sobre la polémica entre Marx, Engels y Lassalle en torno del *Sickingen*, de 1931, ofrece más de un ejemplo de la tendencia a hacer depender –en parte– el fracaso de una obra de la falta de un recto conocimiento científico de la estructura social. Allí Lukács cuestiona a Lassalle el no haber partido “dal rapporto concreto tra uomo e classe” (1977b, p. 71) ni de las “condizioni obiettive di classe”, a las que transforma en un mero telón de fondo (p. 73) y critica “il modo con cui egli [Lassalle] si arresta all’immediatezza di una posizione borghese radicale senza esaminare i presupposti classisti” (p. 75). En efecto, el hecho de que Lassalle haya escogido erróneamente el “argumento Sickingen” en lugar del “argumento Münzer” para refigurar el fracaso de la revolución de 1848 se debe a que “ignora (o non valuta alla stregua della sua reale importanza) il momento economico oggettivo nella sua necessità storica” (p. 87). Como señala Sziklai, el ensayo pertenece a un momento en el que Lukács aún no ha alcanzado una definición madura de realismo y en el que se percibe una sujeción del punto de vista estético al criterio de la relevancia político-ideológica (1992, p. 105). Sin embargo, habría que matizar la postura que intentamos ilustrar con estos ejemplos introduciendo dos salvedades: en primer lugar, si Lukács insiste tanto en la necesidad de una captación adecuada de las relaciones económicas y sociales históricas es porque Lassalle escribió su *Sickingen* con la pretensión de contribuir a esclarecer las causas reales de la derrota de la revolución burguesa de 1848, de manera que hay que leer la exigencia lukácsiana en el marco de la discusión en la que se inserta; en segundo lugar, Lukács retoma de Marx y Engels no solo sus argumentos científicos en contra del *Sickingen*, sino también los estéticos: el fracaso del drama histórico de Lassalle no solo resulta de su posición idealista, sino también, y en íntima vinculación con esta perspectiva filosófica, del hecho de haber “schillerizado” en lugar de “shakespearizar”, o sea, de la elección errónea de los medios poéticos³. En el apartado siguiente nos detendremos en la noción de “triumfo del realismo” que Lukács toma de Engels y que le permitirá articular, en ensayos posteriores, la idea de un saber sobre la realidad del que es portadora la obra con la de un autor empírico eximido de la obligación de un saber científico y de una ideología auténtica. Aquí bastarán estos señalamientos para marcar las diferencias con la *Estética*, donde el saber de la obra ya no es el de las leyes económicas que rigen la sociedad, saber que se confunde con el del científico, sino el del hombre como artífice de la historia. El hombre como ser social es el “centro al que todo se refiere”, y allí radica el “antropocentrismo” y el “humanismo” de lo estético (1966i, v. II, p. 42). De allí que el arte, según Lukács, solo pueda surgir tardíamente, una vez que el hombre ha sometido lo suficiente al mundo externo y ha tomado conciencia de su dominio. El himno con el que comienza la segunda intervención del coro de la *Antígona* de Sófocles, que describe los medios con que el hombre vence al mundo –la navegación, la agricultura, la caza, el lenguaje y el pensamiento– es para el autor de la *Estética* una de las primeras expresiones de este antropocentrismo⁴. El ejemplo exhibe claramente la distancia que media entre el realismo de las leyes capitalistas y el realismo universal de lo humano de los últimos trabajos de Lukács⁵.

Otra manifestación de la progresiva ampliación del concepto de realismo en la obra lukácsiana es el predominio que en las últimas obras, los *Prolegómenos* y la *Estética*, adquiere la categoría de “particularidad”, ámbito específico de lo estético, así como la descripción de la que es objeto. Lukács retoma, para su caracterización de la particularidad estética, el tratamiento hegeliano de la relación entre universalidad, particularidad y universalidad –cuyo mérito consiste en no concebir esa relación como un problema meramente lógico, sino como reflejo de situaciones fácticas objetivas de la naturaleza y la sociedad (1965, p. 85)–, así como su corrección por Marx en un sentido materialista, y el aporte decisivo que en este terreno ofrece la noción goetheana de “fenómeno originario” (*Urphänomen*) (p. 153), fenómeno singular en el que se transparenta lo universal. La zona de lo particular sobre la que se asienta el mundo de las formas artísticas (p. 167) media entre los extremos de la singularidad y la universalidad, que en ella son preservados y superados. La problemática, sistematizada en los *Prolegómenos*, recorre

3 Marx emplea los términos “schillerizar” y “shakespearizar” en su carta del 19 de abril de 1859 a Lassalle para referirse a dos modos contrapuestos de plasmación de caracteres: mientras que el primer camino, elegido por el autor del *Sickingen*, consiste en “transformar a los individuos en meros portavoces del espíritu de la época” (MARX;ENGELS, 2003, p. 200), el segundo apunta a la construcción de personajes vivos, en los que el elemento universal se percibe a través de los rasgos singulares; en otros contextos Lukács llamará “típicos” o “particulares” a estos caracteres que combinan lo único con lo representativo.

4 Lukács se refiere al pasaje que va del verso 332 al 363, que abarca la estrofa 1ª, la antístrofa 1ª y la estrofa 2ª, y que comienza: “Muchas cosas existen y, con todo, nada más asombroso que el hombre”. Luego de la descripción de los medios con los que el hombre ha llegado a dominar el mundo y protegerse de sus peligros, se alude a que solo la muerte limita su actividad: “Solo del Hades no tendrá escapatoria” (SÓFOCLES, 1995, pp. 31-2).

5 La idea ya aparecía en el artículo “La vision du monde sous-jacente à l’avant-garde littéraire” incluido en *La signification présente du réalisme critique*. Allí leemos: “Le centre, le cœur de cette structure qui détermine la forme, c’est toujours en dernière analyse l’homme lui-même. Quels que puissent être le point de départ d’une œuvre littéraire, son thème concret, le but qu’elle vise directement, etc., son essence la plus profonde s’exprime toujours à travers la question: Qu’est-ce que l’homme?” (LUKÁCS, 1960, p. 30).

sin embargo la entera producción marxista de Lukács, y en los artículos de los treinta sobre el realismo es posible hallar anticipaciones como la siguiente:

[La meta de todo gran arte consiste] en proporcionar una imagen de la realidad, en la que la oposición de fenómeno y esencia, de caso particular y ley, de inmediatez y concepto, etc., se resuelve de tal manera que en la impresión inmediata de la obra de arte ambos coinciden en una unidad espontánea. (...) Lo general aparece como propiedad de lo particular y de lo singular; la esencia se hace visible en el fenómeno; la ley se revela como causa motriz específica del caso. (1966a, p. 20)

Tomada fuera de su contexto, en efecto, la caracterización citada no parece diferir demasiado de la que Lukács hace de la categoría de “particularidad” en sus escritos de vejez. Pero si recordamos que este tipo de explicación aparece en el marco de discusiones en las que se intenta deslindar el “realismo” de lo que “pasa por él”, y a eso sumamos la constante referencia a unos pocos modelos –Homero, Shakespeare, Balzac, Gorki–, se tiene la impresión de que la “meta del gran arte” solo puede ser alcanzada en los casos excepcionales en que se halla ese punto justo en el que la dialéctica de los opuestos es resuelta exitosamente, y que ese punto justo está fuertemente determinado por los ejemplos a seguir. Lukács no abandonará sus preferencias, y la historia literaria implícita en los *Prolegómenos* y en la *Estética* será también una historia de las altas cimas que sobreviven a la erosión del tiempo (cf. JAY, 1984, p. 286). Pero allí hay un esfuerzo por explicitar, al menos teóricamente, la vastedad del ámbito en que puede surgir la obra de arte lograda, esfuerzo que se evidencia en la definición de la “particularidad” como “ámbito de juego”, y en la admisión de que, a diferencia de lo que ocurre con el reflejo teórico, esto es, con la ciencia, no hay un criterio general que permita fijar de antemano el punto en que debe ubicarse el reflejo estético dentro de ese espacio:

los dos extremos (universalidad y singularidad) son puntos (...) mientras que lo particular como centro es más bien un espacio intermedio, un ámbito de juego, un campo (...). Efectivamente no hay ningún criterio teórico, y el criterio artístico comprende (visto abstractamente) todo el ámbito de lo particular; la fijación del punto central puede, en términos generales, hacerse en cualquier lugar dentro de ese campo (LUKÁCS, 1965, p. 172-3).

Más adelante agrega Lukács que precisamente esta dificultad, la de suponer que toda obra se organiza alrededor de un punto en medio de la tensión entre universalidad y singularidad sin que se pueda determinar ese punto, “es la base epistemológica de la multiplicidad del mundo estéticamente conformable, de la multiplicidad de las artes, los géneros, los estilos etc.” (1965, p. 173). Que no se trata, como sugiere Jameson, de la imposición de un modelo de realismo *a priori* (1971, p. 191) queda aún más claro en la crítica lukásiana de la “manera” en tanto resolución fallida de la dialéctica entre forma y contenido:

un artista cae en manierismo cuando, después de haber elaborado una manera de considerar la realidad, aplica ésta, y los medios expresivos dimanantes de ella, sin adecuarlos y renovarlos a cada contacto con la realidad según la peculiaridad de aquello a lo que debe dar forma, sino de un modo fijo, haciendo de aquellos medios un *a priori* estético de la percepción y la conformación de la realidad (1965, p. 195).

El genio, añade Lukács, es aquel que ante cada nueva obra realiza plenamente el “muere y renace” goetheano, el que frente a cada nuevo contenido vive como dador de forma un nuevo nacimiento (1965, p. 195).

I. II. Continuidades bajo nuevas formas

Ahora bien, ni la amplitud del ámbito de juego de la particularidad ni la ausencia de sujeción del artista a una forma determinada suponen la convalidación de una arbitrariedad subjetiva (cf. LUKÁCS, 1965, p. 173). Así como la impresión de “dogmatismo” del Lukács de los años 30, reforzada por la virulencia de las discusiones, se ve atenuada si se tienen en cuenta ciertas consideraciones teóricas aquí mencionadas y la valoración recurrente de escritores cuya poética dista largamente del realismo balzaciano, como Hoffmann y Heine (cf., p. ej., LUKÁCS, 1970c, pp. 3; 5; 95-157; 1971, pp. 69-70; 78 ss.), la amplitud de la definición de realismo y la moderada aceptación, en los años cincuenta y sesenta, de algunos aportes de Kafka y Musil (cf. LUKÁCS, 1966i, v. II, pp. 343; 411; 476; 484; TERTULIAN, 1990, p. 35; 2007, pp. 92-3) no implican una expansión ilimitada de lo que Lukács considera literatura *válida*, ni de sus recursos.

En este punto conviene detenerse en las continuidades, en buena medida desapercibidas, que se establecen entre los ensayos de la década de 1930 y los trabajos sistemáticos de vejez de Lukács. Con ese propósito discutiremos una postura relativamente reciente que presenta la ventaja de superar viejos prejuicios y cuyos aspectos discutibles nos proporcionarán la base para trazar las continuidades mencionadas. Nos referimos al trabajo de Martín Kohan “Significación actual del realismo críptico”, presentado en el marco *Realismos, Jornadas de discusión* (Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, diciembre de 2005), en el que se intenta recuperar, para una lectura de la producción

literaria argentina contemporánea, al Lukács de los artículos y ensayos del treinta. Kohan retoma las acusaciones que Brecht dirige a Lukács durante la *Expressionismus-Debatte*, de acuerdo con las cuales este último caería en formalismo al celebrar una forma convencional, la del realismo balzaciano. Para Brecht, en efecto, cabía la posibilidad de que Joyce fuese un realista, y confiaba en que se podía serlo sin desterrar el montaje, el monólogo interior, el humor, la hipérbole, la fantasía ni la expresión individual (1984, pp. 212-4). Kohan argumenta entonces que Lukács, acusado de formalista por Brecht, “se revela, acaso inesperadamente, como un crítico literario especialmente sensible a la cuestión de las formas” (2005, p. 26), y rescata, lo que nos parece positivo, su disposición a ofrecer una definición acotada y precisa del realismo literario que podría servir, hoy, para “atenuar una celebración demasiado pronta de una vuelta al realismo, o el bautismo precipitado de nuevos realismos, o una elastización ilimitada de lo que va a entenderse como novela realista” (p. 31). En la *Estética* de 1963, por su parte, se evitaría el riesgo de incurrir en dogmatismos, pero a cambio, prosigue Kohan, “a fuerza de amplitud y elasticidad, las definiciones del realismo comienzan a tornarse un tanto imprecisas” (p. 28): “ampliar una definición del realismo para que incluya también a Kafka, y a James Joyce, y a John Dos Passos, y a Beckett, acaba por inutilizar esa noción y por vaciarla de sentido” (p. 29).

En primer lugar, sostenemos que la sorpresa de Kohan ante el hecho de que Lukács se revele como un crítico sensible a la cuestión de las formas se basa en el presupuesto erróneo —que por otra parte el artículo desmiente— de que realismo y atención al aspecto formal son elementos mutuamente excluyentes⁶: de acuerdo con Kohan, el “colmo” para un defensor del realismo literario es ser acusado de formalista (p. 24). Pero tanto para el crítico literario de los años treinta como para el autor de la *Estética*, como ya se indicó aquí, realidad y literatura, contenido y forma, se hallan en relación dialéctica⁷, por lo que fallan igualmente el naturalista, que subestima la conformación, como el manierista, que subestima la realidad. Para recurrir a un ejemplo temprano de la década de 1930, citaremos una vez más un pasaje del artículo sobre el *Sickingen* de Lassalle que evidencia la posición lukácsiana:

L'esperazione metodologica sia del principio storico-contenutistico (che coglie empiricamente l'elemento specificamente moderno) che del principio formalistico (le categorie sovistoriche che abbracciano *in uguale modo tutti* i periodi e *tutte* le forme) ha per effetto che nelle singole realizzazioni le categorie che si pretendono dialettiche si scostano a loro volta l'una dall'altra in modo radicale e unilaterale, e senza mediazioni. Nasce un dualismo tra formalismo astratto e positivismo empirico. (1977b, p. 68)

Se verifica, pues, una continuidad entre esta intervención y la postura de vejez, de acuerdo con la cual lo específicamente estético, la dación de forma, tiene por misión revelar la realidad sin violentarla; la metáfora de la conformación artística que Lukács halla en la concepción del pintor Mijailov de *Anna Karenina* es elocuente: la tarea del artista consiste en levantar los velos que encubren a las figuras de manera tal que éstas no resulten dañadas (cf. LUKÁCS, 1965, pp. 289-90). Sin conformación acabada no hay acceso a la realidad⁸.

En segundo lugar, a pesar de la reivindicación parcial que lleva a cabo en su artículo —la de la restricción lukácsiana del realismo a un sistema de representación apoyado en un conjunto de categorías y operaciones formales enumerables (2005, p. 30)—, Kohan parece admitir, como elemento antipático de la concepción en cuyo seno surge esa definición de realismo, la crítica de Brecht de acuerdo con la cual Lukács prestaría escasa atención al hecho de que tanto los mecanismos de representación como la realidad a representar se transforman con el paso del tiempo (pp. 24-5). Se trata de la objeción que más tarde, como señala el mismo Kohan, retomarán Roger Garaudy (1986, pp. 15; 23) y Ernst Fischer (1982, p. 22), para mencionar solo algunos casos. La anterior cita del ensayo de 1931 sobre el *Sickingen* de Lassalle, que incluye el reproche a la defensa abstracta y suprahistórica de cualquier principio formal, o la insistencia, en “Arte y verdad objetiva”, sobre la “objetividad de la forma” (1966a, pp. 29 ss.) —el hecho de que la forma se impone al artista en virtud de la especificidad del contenido, que varía históricamente—, bastarían para demostrar que incluso antes de la *Expressionismus-Debatte* hay argumentos que contradicen el señalamiento brechtiano que Kohan acepta. Sin embargo, creemos que el mejor argumento en contra de ese prejuicio lo proveen los análisis contemporáneos de la literatura alemana. Para limitarnos tan solo a dos ejemplos, aquí indicaremos

6 La “sorpresa”, por otra parte, parece responder a la fuerte influencia de la crítica adorniana, de acuerdo con la cual habría en Lukács una conexión demasiado estrecha entre arte y realidad empírica, y un menosprecio de las metamorfosis a las que el sujeto creador somete la materia artística. (Cf. ADORNO, 2003, pp. 242-69; TERTULIAN, 2007, p. 80).

7 Cf., por ej., “Arte y verdad objetiva”, donde se señala que las determinaciones de contenido se hacen visibles por medio de la forma artística, y que a su vez la forma se transforma en contenido (1966a, p. 37); también Metscher (1990), para quien, en el caso de Lukács, la forma estética no existe sin contenido y solo es explicable en la dialéctica entre ambos, “als in künstlerische Form verwandelter Inhalt, als totale Transformation von Inhalt in Form” (p. 131).

8 En *La novela histórica* Lukács defiende el “necesario anacronismo”, el desvío que respecto de la verdad de los hechos opera el auténtico novelista histórico alterando las circunstancias o el lenguaje, de manera que la historia pasada se vuelva comprensible y alcance el efecto del *tua res agitur*. Se trata de otro ejemplo de la íntima vinculación que establece Lukács entre mediación formal, acceso a la realidad y función crítica de la literatura (Cf. TERTULIAN, 1980, p. 162).

que tanto en el ensayo sobre el *Hyperion* de Hölderlin, de 1934, como en el que le dedica a Heine, de 1935, Lukács establece una sólida correlación entre las peculiaridades de la realidad alemana de fines del siglo XVIII y de la segunda mitad del XIX respectivamente, y la especificidad de las formas literarias que esa realidad posibilita, pasando por el análisis de las subjetividades artísticas que surgen en esos contextos y median entre ambas. El autor de “El *Hyperion* de Hölderlin” vincula la inmadurez de Alemania para una revolución burguesa real y su anacronismo respecto de Francia con el aislamiento y la soledad de la postura revolucionaria plebeya de Hölderlin, que en la Alemania de 1797 no podía encontrar una clase social afín, y con las singularidades formales de la novela analizada. La novela, señala Lukács, por un lado se aparta del *Bildungsroman* de la adaptación a la realidad capitalista, y por otro, aunque es menos narrativa que elegíaca y recusatoria, evita la disolución lírica de la forma épica que se verifica en el *Ofierdingen*: “Hölderlin no quiere ‘poetizar’ románticamente, como Tieck o Novalis, la ‘prosa’ del mundo del *Wilhelm Meister*, sino que pone frente al paradigma alemán de la gran novela del *bourgeois* el esbozo de una novela del *citoyen*” (1968, p. 237). La esperanza en el *citoyen* aleja al *Hyperion* del anticapitalismo romántico, mientras que la imposibilidad de este *citoyen* en suelo alemán determina su estructura trágica y su espíritu elegíaco. La forma, pues, traduce fielmente una constelación real. En el ensayo “Heinrich Heine como poeta nacional”, por su parte, Lukács destierra cualquier sospecha de formalismo abstracto, ante todo en los pasajes en que compara a Heine con Balzac. De acuerdo con Lukács, Heine y Balzac ocupan una posición análoga en la historia de la literatura; ambos alcanzaron el grado más alto de representación literaria de la burguesía occidental, y lograron configurar de la manera más acabada las contradicciones en movimiento de su época —la necesidad del capitalismo y su necesaria decadencia, la pérdida de “heroísmo” de la burguesía, etc. Pero mientras que Balzac puede tomar estas contradicciones de la realidad francesa y configurarlas de acuerdo con un método que se convertirá en el paradigma del realismo literario, Heine apenas puede entreverlas en la fantasmagórica realidad alemana, lo que tiene como correlato la elección de una forma lírico-irónica y la renuncia decidida al realismo épico y dramático clásicos (1970c, p. 141):

El “anacronismo” de las circunstancias alemanas (...) imposibilita en este período la formación de un gran realismo alemán. (...) Al elegir para sus grandes críticas poéticas de Alemania, “Atta Troll”, y “Deutschland, ein Wintermärchen”, la forma en extremo subjetivista, adecuadamente transmutada en lírico-irónica y fantástico-irónica de sus “Reisebilder” poéticos, Heine no se dejaba llevar por debilidad poética alguna ni por capricho personal alguno tampoco. Escogía la única forma alemana entonces posible para la más alta expresión poética de las contradicciones sociales. (1970c, pp. 141-2)

El ensayo forma parte de un tomo que lleva por título *Realistas alemanes del siglo XIX*, lo que no deja dudas acerca del carácter al menos incompleto de la imputación de rigidez formal. En la *Estética* Lukács reafirmará su posición al señalar que la aparición de nuevos contenidos históricos “exige una radical reconstrucción de las formas preexistentes o la invención de otras nuevas”, testimonio de lo cual ofrecen, por ejemplo, la introducción del segundo actor por Esquilo, el “dramatismo pictórico de Giotto”, el cromatismo de Rembrandt y la armonía de Beethoven (1966i, v. II, p. 287).

En tercer lugar, acordamos con la apreciación de Kohan de que, aún a riesgo de ser calificada de dogmática, la argumentación lukácsiana es más sólida que la de Brecht, aunque no exactamente por las mismas razones que esgrime el crítico. Según su perspectiva, la solidez del planteo de Lukács se debe a que ofrece un repertorio limitado de categorías y recursos específicos —“la selección de lo relevante, la articulación de lo relevante en una totalidad intensiva y no extensiva, la construcción de personajes típicos, la conexión narrativa de individuo y mundo, el predominio de lo dinámico sobre lo estático”, la “apreciación de lo promedial”, la diferencia entre referencialidad directa y mediación formal (2005, pp. 31-2)— que permiten distinguir el realismo de otros sistemas de representación. Brecht, en cambio, se niega a descartar procedimientos vanguardistas y modernistas como el montaje, la asociación libre o el monólogo interior, y propone indagar los modos en que aquellos son capaces de enriquecer el tipo de realismo que la época exige (1984, pp. 211-5). Brecht considera que el carácter realista de una obra literaria debe dirimirse tomando como referencia a la realidad, y no a la literatura, por lo que tampoco descarta el recurso a la herencia expresionista, estética respecto de la cual no ocultó sus reservas⁹. Como señala Machado, Brecht argumenta desde la perspectiva del artista, del productor que pretende reservarse el derecho a seleccionar, entre los materiales a disposición, aquellos que son susceptibles de ser empleados y refuncionalizados en su práctica teatral (MACHADO, 1998, p. 145). Volviendo a nuestra argumentación, mencionemos rápidamente el dato de que Lukács nunca considera procedimientos o recursos fuera de contexto, sino que los valora o rechaza de acuerdo con la significación y función que asumen en cada obra o para cada tendencia artística en particular.

⁹ Algunos de los rasgos característicos del expresionismo —la retórica ampulosa, el anticapitalismo nostálgico, la inclinación a negar la realidad material puesta de manifiesto en el caos urbano y el avance industrial, y la búsqueda de refugio en la interioridad— aparecen parodiados, por ejemplo, en *Baal* (1918).

Esto resulta especialmente claro, por ejemplo, en el ensayo “La vision du monde sous-jacente à l'avant-garde littéraire”, donde Lukács distingue el uso de la asociación libre en el *Ulises* de Joyce del que practica Thomas Mann en *Carlota en Weimar*. Mientras que la asociación libre es en Joyce un principio constructivo que, lejos de limitarse a los monólogos, alcanza la descripción épica de situaciones y personajes, en Mann es una técnica restringida a la caracterización del mundo íntimo del personaje de Goethe; en el primer caso el caos parece haberse instalado irremediabilmente en el mundo; en el segundo, en cambio, se sugiere que la lógica de la realidad no necesariamente coincide con la de la percepción subjetiva (1960, pp. 26-8). Más allá de esto, pasemos ahora a las causas de la mayor solidez del argumento lukácsiano respecto del de Brecht. Creemos que no se trata únicamente de que Lukács exponga claramente qué recursos poéticos suelen favorecer la representación adecuada de la realidad, sino de que además dice en todo momento qué es la realidad para él. La solidez de la teoría del realismo de Lukács proviene del hecho de que, por más discutibles o incluso anacrónicas que puedan resultar, en ella hay determinaciones claras de los dos órdenes que articula el término de “realismo”: por un lado, el sistema formal de representación que constituye la literatura, por otro, la realidad. En efecto, la ambigüedad y la polivalencia que Jakobson detecta cuando repasa el empleo histórico del término “realismo” (2002, pp. 83-91) se deben, a nuestro entender, a que mientras que se ha discutido largamente, por ejemplo, si el realismo puede limitarse a su expresión decimonónica, o si se accede más eficazmente a la realidad apartándose de los cánones y a través de recursos extrañadores y desautomatizadores, en la mayoría de los casos se ha dado por supuesto lo que debía ser la realidad, omitiéndose la delimitación del objeto que esos estilos, sistemas o recursos tenían por meta representar. No es el caso de Lukács; de allí que no coincidamos con la aproximación que Kohan establece entre su postura y la de Barthes, para quien el principio de verosimilitud estética del realismo se basa en la conformidad, no con el modelo real, sino con las reglas culturales de la representación (BARTHES, 2002, pp. 75-82). Para Lukács, como para Brecht, el parámetro es la propia realidad, una realidad concebida en términos muy concretos: la estructura socioeconómica, en los treinta; el hombre como ser social en su metabolismo con el mundo objetivo, en los sesenta. La diferencia es que, al menos en sus reflexiones contemporáneas a la *Expressionismus-Debatte*, Brecht es más contradictorio y menos consistente en la descripción de los dos órdenes involucrados en el término “realismo” y en la de sus modos de articulación. En “Los ensayos de Georg Lukács”, por ejemplo, Brecht, por momentos, parece acordar con el filósofo en su apreciación de que los hombres presentados solo en sus relaciones psíquicas o en la descomposición de su psique no hacen del todo justicia a la realidad, y, por otros, afirma que un escritor que describe al hombre tal como lo produce el capitalismo no debería ser acusado de defender el sistema (1984, pp. 228; 234). En “Sobre el realismo”, por su parte, define el objeto de la literatura realista en términos semejantes a los de Lukács: “es realista”, dice, “lo que descubre el complejo causal social, desenmascara puntos de vista dominantes como de dominadores, escribe desde el punto de vista del proletariado, acentúa el momento del desarrollo y posibilita lo concreto y la abstracción” (237); pero deja librado a la imaginación de cada creador el modo en que la infinidad de recursos a su disposición puedan lograr ese cometido. Diferente es el caso de Bloch, que durante el debate, desde una perspectiva opuesta a la de Lukács, defiende la estética expresionista a partir de una concreta caracterización de la realidad. Partiendo de concepciones teóricas elaboradas en *Herencia de esta época*, Bloch intenta justificar la presencia de elementos arcaicos, intenciones inmaduras y orientaciones confusas en la obra expresionista de modo que no sean interpretados como meros síntomas de reacción, descomposición o caos. De acuerdo con la *teoría de la asincronía* desarrollada en dicha obra, el tiempo no es lineal, sino multiestratificado; una misma situación histórica supone la presencia simultánea de cosmovisiones y comportamientos de diferentes épocas; el reservorio de pasado no resuelto –por ejemplo, el anticapitalismo romántico– es pasible de ser utilizado de modo reaccionario, como lo hizo el fascismo, pero también de ser reelaborado a favor de la revolución (cf. MACHADO, 1998, pp. 50-64). De acuerdo con Bloch, en el expresionismo conflúan un anticapitalismo subjetivamente convencido y objetivamente aún oscuro –insuficiente, ineficaz–; sombras arcaicas y luces revolucionarias mezcladas (cit. en MACHADO, 1998, p. 186). La inclusión de lo confuso, lo ambiguo, o lo inmaduro es defendida por el filósofo, en tanto reconoce en ella la admisión, dentro del espacio de la obra, de aquello que, debiendo ser comprendido o completado, apunta hacia el futuro y lo anticipa. La producción vanguardista, por último, es valorada por Bloch dado que responde al tipo de obra abierta y fragmentaria que resulta adecuada a las épocas de transición, épocas en las que la cerrazón y coherencia de la obra clásica suponen, más bien, intentos vanos por ocultar las contradicciones. Cómo concebir la realidad –si como totalidad reconstituible o como totalidad desgarrada e interrumpida– es precisamente el punto sobre el cual no se ponen de acuerdo Lukács y Bloch durante la *Expressionismus-Debatte*, y alrededor del que giran buena parte de los argumentos de “Grandeza y decadencia del expresionismo” (1934) y “Se trata del realismo” (1938), de Lukács, y de “El expresionismo visto ahora” (1937) y “Discusiones sobre el expresionismo” (1938), de Bloch.

Ahora bien, entre el Lukács de los artículos de la década de 1930 y el Lukács de la *Estética* no solo hay una continuidad en lo que respecta al rigor con el que se describe la realidad que es objeto del arte, sino también en lo que concierne a la defensa de ciertas formas, o más precisamente, de la *forma* en el sentido en que Lukács la concibe. Nos referimos a la acepción que se explicita, por ejemplo, en “Arte y verdad y objetiva”, según la cual la forma, que no debe ser confundida con ninguna técnica en particular, consiste en “el establecimiento de las proporciones

justas entre las diversas determinaciones y el establecimiento de la jerarquía de la importancia entre las diversas contradicciones de la vida reflejadas por la obra de arte” (1966a, p. 36).

En efecto, cuando Lukács pondera determinados géneros y subgéneros (el drama neoclásico, el drama moderno, la novela corta, la novela histórica, la sátira), estilos históricos (el realismo decimonónico, el expresionismo, la Nueva Objetividad), tramas textuales (narración, descripción), o técnicas (el montaje, el monólogo interior, la acción inmotivada), lo hace en función del examen de la selección, jerarquización y vinculación de los componentes de la obra globalmente considerada. Lo decisivo es la medida en que las relaciones estructurales aciertan con las relaciones reales. Esto es válido también para la *Estética*, acerca de la que Pasternack afirma:

Nicht auf formell verstandener organischer Geschlossenheit, etwa im Sinne einer bestimmten Stilnorm, Erzählweise, Handlungsführung, ja überhaupt Gestaltungsform liegt bei Lukács der Schwerpunkt, sondern eben Katharsis, Läuterung, mitin der Grad der Evokation menschlicher Selbstbesinnung bildet die fundamentale Ebene zur Bestimmung der Kunstqualität. (1990, p. 143)

Como se anticipó, la ampliación del concepto de realismo en la obra de vejez no equivale a una expansión ilimitada de lo que Lukács considera literatura válida, pues no toda dación de forma favorece el *tua res agitur*, la evocación, la catarsis, el reconocimiento de la pertenencia a la especie que hace la historia. La diferencia entre los escritos de los treinta y cuarenta, por un lado, y los *Prolegómenos* y la *Estética*, por el otro, pasa ante todo por el grado de abstracción con el que Lukács aborda la evaluación del aspecto formal. En la medida en que, en los artículos y ensayos, se consideran géneros, tendencias literarias, autores u obras concretos, se describen las ventajas y desventajas de aspectos formales concretos.

Así, Lukács valora la coherencia, el redondeo y la conclusividad de la narrativa de Thomas Mann por sobre la apertura y las disonancias de la obra vanguardista porque, asumiendo y explicitando su perspectiva marxista, considera que la realidad que ha de reflejar la obra, a pesar de su apariencia desagarrada, constituye un “todo coherente” (1966h, pp. 291-93). Y al mismo tiempo reivindica, vinculándolo con la singular situación de la Alemania del siglo XIX, el peculiar realismo de Heine, autor cuyas obras, lejos de seguir el modelo del círculo, la mónada o el mundo en pequeño que repite en su estructura la del mundo, responden más bien al modelo del mosaico de retazos o *patchwork*, con sus componentes discontinuos y desproporcionados, y su involuntaria o deliberada falta de cierre.

En relación con la construcción de los personajes, prefiere los caracteres “típicos”, a saber, aquellos que presentan una “fisonomía intelectual” propia, singular, que se trasluce en todas sus manifestaciones vitales y que se encuentra vinculada con los problemas objetivos de la época, como los de Shakespeare y los de Goethe, a aquellos excesivamente intelectualizados, generalizados y abstractos, meros portavoces del espíritu de la época o la ideología del autor, como los de Racine y los de Schiller, (cf. LUKÁCS, 1966d, p. 128), o a los que, en el otro extremo, se dota de una excepcionalidad exagerada, como los personajes de pasiones excéntricas e hipertrofiadas de algunos dramas eróticos de Kleist (cf. LUKÁCS, 1970b, p. 22). El personaje típico, en efecto, a diferencia del caso paradigmático o del caso único, se vincula con el mundo de un modo que evoca más fielmente las relaciones ontológicas entre singularidad y universalidad, libertad y necesidad que Lukács deriva de la filosofía de Marx y que describirá en detalle en su obra filosófica de vejez.

La predilección, por su parte, de la narración realista a la descripción naturalista depende asimismo de la mayor afinidad de la primera a la convicción de que la historia es dinámica, el hombre es activo y la realidad es un todo articulado de un modo que el marxismo ha descifrado correctamente. De acuerdo con el autor de “Narrar o describir”, la descripción de las carreras en *Naná* de Zola es un añadido sin relación con la acción principal; en ella se asume la perspectiva del espectador pasivo, que no selecciona ni jerarquiza lo que reproduce, con el resultado de que se pierde la visión de conjunto, se independizan los detalles y en algunos casos se invierten las jerarquías reales; se cae, pues, en el costumbrismo: la reproducción de la vida se convierte en naturaleza muerta, los hombres y los hechos no se muestran en su dinamismo, sino como resultados, como productos listos (1966g, pp. 191-4). En *Anna Karenina* de Tolstoi, en cambio, las carreras constituyen un punto crítico en el que se modifican los destinos de los personajes (p. 174); de su relato se encarga un narrador omnisciente que, en la medida en que relega la acción épica al pasado, selecciona lo necesario y distingue lo principal de lo accesorio (p. 187); la naturaleza de los individuos no es un producto “listo” sino que se manifiesta en la acción: “¿Quién es valiente? ¿Quién es bueno?”, se pregunta Lukács, que responde: “Semejantes cuestiones las contesta exclusivamente la práctica” (p. 183)¹⁰. La preferencia recae, pues, sobre las formaciones que, en *determinado contexto*, esto es, alcanzado

10 En la enumeración de los méritos de la narración se percibe la influencia de una serie de ideas hegelianas: la descripción del espíritu –la historia y la historia de la conciencia– como “nunca quieto” y siempre sujeto a un “movimiento incesantemente progresivo” (HEGEL, 1992, p. 12); la concepción de la filosofía como pensamiento que solo puede aparecer cuando un determinado proceso se ha realizado y completado (cf. D’HONDI, 1971, p. 126); y la noción de que por la práctica –por el trabajo– se llega a la autoconciencia (HEGEL, 1992, p. 120).

cierto grado de evolución de las condiciones sociales, de la conciencia general acerca de ellas y de desarrollo de los medios literarios, y en consideración de los posicionamientos que la coyuntura exige, mejor traducen las jerarquías, proporciones y relaciones de la vida.

Es posible que *La novela histórica*, escrita entre 1936 y 1837, provea el ejemplo más sólido del modo en que en la argumentación de Lukács se articulan los elementos recién enumerados. La valoración de la novela histórica clásica cuyo paradigma Lukács encuentra en Walter Scott no supone ni la entronización de un modelo suprahistórico ni el desdén por la necesidad histórica del surgimiento de ciertos estilos. Como queda claro a partir de las notas introductorias de 1957 y 1965 a las reediciones alemana y española del libro, la reivindicación de la forma alcanzada por Scott tenía por meta combatir la tendencia actual al género biográfico y a la novela del héroe excéntrico y solitario, afín al “culto a la persona” que Lukács identificaba tanto en el fascismo como en la URSS¹¹. El tratamiento que en la novela histórica clásica se da al héroe es la mejor traducción formal de la noción hegeliana de individuo histórico universal, sobre la que se asienta en buena medida la concepción lukácsiana de sujeto. De lo que se trata es de volver manifiesto a ese sujeto colectivo que, con diversas dosis de conciencia y espontaneidad, de libertad y de condicionamientos, y adelantándose a sí mismo en sus héroes, hace la historia.

El individuo histórico universal, aquel cuyas pasiones y objetivos personales coinciden con los de una tendencia social colectiva, y que está destinado a ser el protagonista en el esquema económico del drama, es en la novela histórica clásica un personaje secundario, que asoma detrás de la representación de las circunstancias encarnadas de manera ejemplar en el “héroe medio”, en el hombre corriente que entra en contacto con las fuerzas en pugna y que experimenta en su vida cotidiana las conmociones del fundamento social. Así como el individuo histórico universal crece sobre la base de los individuos conservadores y su actividad egoísta, y presta conciencia y orientación a un movimiento ya existente en la sociedad (1977a, p. 41), el gran héroe scottiano permanece en segundo plano respecto del protagonista medio y las condiciones en las que surge. Este rasgo formal da cuenta de la preparación, de la prehistoria objetiva del héroe con más exactitud que el género biográfico, que se detiene, como el “ayuda de cámara” hegeliano, en las menudencias psicológicas y en las pequeñeces humanas que nada tienen que ver con la misión histórica del personaje en cuestión (p. 51). A su vez, mientras que el gran héroe scottiano supera al pueblo por una cabeza en lo espiritual, tal como el héroe antiguo lo superaba en lo físico, pero solo por una cabeza (p. 394), en la novela histórica posterior a 1848 predomina el tipo del “hombre fuerte” inspirado en Bismarck: el “héroe solitario” desvinculado del pueblo, el “genio” excéntrico dotado de una misión místico-fatalista incognoscible al que le está permitido ubicarse más allá del bien y del mal (pp. 273-84). Se observa, pues, cómo Lukács articula, de manera compleja, la forma, el contenido, el género y la situación histórica concreta que impone su tarea a la producción artística en cada caso.

En los *Prolegómenos* y en la *Estética*, como ya se indicó, no se abandona la consideración y evaluación de los aspectos formales para dar paso a una celebración ilimitada de estilos históricos y técnicas, sino que se aborda el problema desde una perspectiva más general y abstracta. Esto no debería sorprender si se tiene en cuenta lo que el propio autor señala respecto de estas obras sistemáticas. En el “Prólogo” de 1957 a la edición italiana de los *Prolegómenos* Lukács aclara que se trata de una sección de lo que será una primera parte su estética proyectada, donde domina la consideración dialéctica de los problemas estéticos, mientras que en la segunda el abordaje será primordialmente histórico (1965, p. 11). Para esta parte –que Lukács no llegará a escribir– se preveía un análisis más concreto del sistema de las artes y de los estilos (p. 174). A su vez, en el “Prólogo” de 1962 a la *Estética*, Lukács, que ahora ha modificado su plan y decidido que la obra tendrá tres partes, señala que la primera –la única que redacta– es esquemática y general, mientras que la segunda deberá “concretar la estructura específica de la obra de arte” (1966i, v. I, p. 13), y la tercera indagar “las determinaciones y peculiaridades históricas de la génesis de las artes, de su desarrollo, de sus crisis, de sus funciones rectoras o serviles etc.” (p. 14).

Es lógico, pues, que la referencia a estilos y procedimientos aparezca en estos trabajos como ejemplificación de principios generales. Así, la “hipertrofia” o gratuidad del detalle y la “hiperdeterminación” de las figuras –la minuciosa descripción– presentes en las novelas de Zola (cf. LUKÁCS, 1966i, v. II, pp. 409-10), o la ausencia completa de motivación en la “*action gratuite*” de Gide (p. 413), son para Lukács desvíos por defecto o por exceso del principio artístico de la “objetividad indeterminada” (p. 409). Tanto la excesiva determinación –descripción o motivación– de los personajes y las situaciones, como su completa ausencia, dañan el equilibrio entre necesidad y azar, y la jerarquía de lo esencial y lo accesorio. Cabe señalar que la caracterización lukácsiana del principio de la “objetividad indeterminada” se nutre en buena medida de los razonamientos de Lessing en su ensayo sobre el *Laocoon o sobre los límites en la pintura y la poesía*, y en particular, de sus reflexiones acerca de que los objetos, en la poesía homérica –que proporciona el modelo–, aparecen solo en función de las relaciones humanas que

11 Se trataba asimismo, como consta en el artículo “La lucha entre el liberalismo y la democracia a la luz de la novela histórica de los antifascistas alemanes” (1938), de orientar la actividad de escritores que aspiraban a contribuir con su literatura a la causa del Frente Popular Antifascista.

mediatizan, de lo cual derivan la escasez de los trazos con que son descritos y la tendencia a incluirlos en historias y relaciones (pp. 407-8; cf. LESSING, 2002, p. 152). Así, en lugar de la apariencia del cetro de Agamenón, Homero nos ofrece su historia (p. 155); no describe el escudo de Aquiles como un objeto terminado y perfecto, sino conforme se va construyendo (p. 170); y no se permite entrar en detalles sobre la belleza de Helena —ya que sabe que la enumeración de rasgos no produciría el mismo efecto que su visión simultánea (pp. 181-2)—, sino que describe el efecto de esta belleza sobre la asamblea de ancianos troyanos (p. 191). Los ejemplos lessingianos son retomados por Lukács en más de una oportunidad para advertir sobre los riesgos de la tendencia naturalista a la descripción independizada de la acción y la lesión consiguiente del principio de la “objetividad indeterminada” (cf., p. ej., LUKÁCS, 1966, v. II, p. 410).

Lessing es también una de las fuentes de inspiración de los pasajes acerca de la tendencia del arte auténtico a disolver la separación fetichizadora entre el espacio y el tiempo (cf. LUKÁCS, 1966i, v. II, pp. 387 ss). La crítica concreta de los estilos, autores u obras en que se constata una esquematización del mundo circundante —una fijación de lo dinámico y una separación de lo relacionado— aparece aquí subordinada al análisis de la “unidad dialéctica contradictoria del espacio y el tiempo” que el arte verdadero ha de actualizar (388), y que se basa en parte en la teoría lessingiana del instante único en pintura y escultura (cf. LUKÁCS, 1966i, v. II, p. 392; y LESSING, 2002, pp. 58-9). De acuerdo con Lessing, el dominio de la pintura y de la escultura es el espacio (p. 151), y su objeto privilegiado, los cuerpos. Pero esto no excluye la figuración de la dimensión temporal, que debe ser evocada a partir de los cuerpos y objetos en el espacio. El instante elegido para su representación plástica debe, por ello, ser cuidadosamente elegido por el artista, de manera tal que logre sugerir qué ha ocurrido antes y qué está por ocurrir (p. 152). Solo una elección afortunada permite que nuestra imaginación prolongue activamente el instante plasmado, garantizándose así la duración en el tiempo del efecto estético. Como el Laocoonte escultórico suspira, observa Lessing, la imaginación lo oye gritar, pero si gritara, la imaginación no podría ir más allá de esta representación; de allí que en la plasmación de sentimientos convenga captar un instante previo al grado más extremo (pp. 58-9). La condena lukácsiana de los estilos literarios que presentan determinadas circunstancias como ahistóricas y eternas —p. ej., el expresionismo, y después, Beckett— enlaza con este principio de la unidad dialéctica de espacio y tiempo sugerido por Lessing.

El problema de la “tipicidad” de los personajes, por su parte, se vincula con la recuperación lukácsiana de la categoría filosófica de “inherencia”, “en la cual se hace visible la relación entre lo individual único y los órdenes superiores a los que pertenece (especie, género, etc.)” (LUKÁCS, 1966i, v. II, p. 436). La relación de inherencia es presentada por Lukács como el *tertium datur* superador de la hipóstasis de la universalidad, cuyo exponente filosófico es el idealismo y cuyo correlato literario es el personaje meramente representativo, así como de la hipóstasis de la particularidad, que halla en el positivismo su encarnación filosófica y en el personaje excéntrico y aislado su cifra literaria.

Sin perjuicio de la ampliación teórica de la noción de realismo ni de la vastedad del ámbito de la particularidad, la insistencia en la *Estética* sobre determinados aciertos o fallas formales debilita la tesis de una ausencia de criterios para juzgar el grado en que la obra literaria alcanza las constelaciones reales¹². En nuestra opinión, la persistencia de ciertos reparos respecto de las manifestaciones literarias vanguardistas y modernistas no se debe simplemente a un gusto conservador (cf. JAY, 1984, p. 286; ROSENBERG, 1969, p. 118; TERTULIAN, 2007, p. 96), sino que constituye una consecuencia lógica dentro del sistema lukácsiano. Si la literatura es un reflejo desfetichizador de la única realidad existente, este reflejo no puede permanecer en el nivel de la inmediatez de la percepción cotidiana.¹³ Acordamos, pues, con Tertulian (1980, pp. 38-9) y Kleinschmidt (1990, pp. 144-5), que atribuyen la crítica lukácsiana de la literatura moderna a la coherencia de una perspectiva para la cual no basta con el reconocimiento pasivo del carácter desgarrado de la existencia ni con su pasivo reflejo literario; es preciso, además, tomar distancia y hacer sitio al momento superador¹⁴. Si para Bloch (cf. MACHADO, 1998) y Adorno (2003, pp. 242-69) la obra orgánica,

12 Cf. Kleinschmidt (en: PASTERNAK, 1990, p. 141), para quien Lukács, en su estética, no apunta a la construcción de un edificio de puntos de vista exentos de valoración, ni a la legitimación filosófica de un pluralismo de valores, sino que conserva elementos normativos y canónicos.

13 Cf. Lukács, “La fisonomía intelectual de las figuras artísticas” (1966d, pp. 125-70). Allí señala que en la literatura posterior a 1848 la vida cotidiana ya no constituye solo un tema, sino que en más de un caso se convierte en la perspectiva desde la que se observa el mundo, limitándose la expresión literaria “a las formas de manifestación y de expresión que pueden producirse en la realidad cotidiana” (p. 140). Bollenbeck, por su parte, sintetiza la postura lukácsiana mediante la figura de la “cabeza de Jano del naturalismo y el modernismo”, “das konkrete Abbilden alltäglicher Ereignisse und die abstrakte Verallgemeinerung alltäglicher Erfahrungen” (en: PASTERNAK, 1990, p. 43). Cf. asimismo Tertulian (2007, p. 87).

14 Jameson alega en este sentido que una de las ventajas de Lukács sobre los “apologetas de lo moderno” “lies in the differentiating and profoundly comparative thought mode which is his. He is not inside the modern phenomenon, completely given over to its fundamental values, able to see it only through its own eyes: he can define it and mark off its limits as a historical momento from that which is not” (1971, p. 199). Adorno, por su parte, sostiene acerca de este punto una postura inconciliable con la de Lukács: en su

aun cuando intenta descubrir las contradicciones sociales, cae por su forma en la ilusión de un mundo perfecto (cf. BÜRGER, 1997, p. 156), para Lukács la obra vanguardista y modernista, aun cuando se propone ser crítica, cae por su forma en el conformismo y la resignación¹⁵. La convicción de que en la historia rige una dialéctica de necesidad y libertad está en la base de la tesis de que el reconocimiento marxista de la necesidad histórica no equivale a una justificación de lo existente ni a la aceptación de un destino fatal, y fundamenta asimismo el doble movimiento consistente en justificar la emergencia histórica de la literatura moderna y rechazar, a la vez, su valor artístico (cf. LUKÁCS, 1966h, p. 297; BÜRGER, 1997, p. 153). El juicio negativo sobre la literatura moderna es la resultante necesaria de una pretensión sistemática ella misma resistida por la modernidad (cf. RUSCH, 1986, p. 160)¹⁶. Concordamos por ello con la descripción de Kleinschmidt, que atribuye las limitaciones de Lukács en su evaluación de la literatura moderna a aquella aspiración a la coherencia de su sistema:

Seine Philosophie ist ein ausgebreitetes, durchsystematisiertes Ganzes von Weltanschauungspostulaten mit objektiven Wahrheitsanspruch, ethischen Normen mit subjektiv-allgemeinem Verpflichtungscharakter und einer Perspektivevorstellung von universellen Geltungsmaß. [...] Daß derselbe Weltanschauungsernst, dieselbe hochherzige Ethik und dieselbe Prinzipienfestigkeit in der Stellung zum geschichtliche Fortschritt auch einen Theoriedruck entfalten, der infolge der ihm eigenen systematischen Verallgemeinerungstendenz nicht nur zur partiellen Ausblendung sinnlich-konkreter Seinerfahrung und Daseinsfülle, sondern, im Falle extremer Spannung zwischen eigener Theorie und fremden Kunstwerk, auch bis zur Absage an die in diesem Werk verkörpernten künstlerischen Inhalte führen kann, ist eine unvermeidliche und zugleich unauflösbare Folge. (1990, p. 145)

Una teoría del arte como la de Lukács, que se impone la tarea de precisar cada uno de los elementos que la componen –mediante definiciones del objeto del arte (la realidad), de sus medios (las formas) y de la relación entre ambos–, y que no se sustrae a la evaluación tanto estética como ética, constituye necesariamente un sistema que, por mucho que se expanda, no puede abarcarlo todo.

II. “Triunfo del realismo”. Sujeto empírico y subjetividad estética

Habiendo determinado los rasgos fundamentales de lo que Lukács entiende por realismo, nos detendremos ahora en el problema de la relación entre el sujeto involucrado en la creación artística, la realidad y el reflejo correcto de la misma por la obra. La preeminencia que en la reflexión lukácsiana asume la obra por sobre los polos de la producción y de la recepción es manifiesta. El principio de la centralidad de la obra, o de la obra como punto de partida, orienta elaboraciones tan tempranas como la *Estética de Heidelberg* y aparece explícitamente formulado más de una vez; por ejemplo, en la *Nueva historia de la literatura alemana* (1952), donde se indica que las obras son la clave de la personalidad de los autores, y no al revés (1971a, p. 117), o en libro sobre Thomas Mann (1967, pp. 15-7). Es el principio que rige en los análisis particulares, donde los pasajes de cartas y diarios o los datos biográficos suelen convalidar una hipótesis previa, derivada de la consideración global de la obra, y el que parece obligar a Lukács a justificarse por las reconstrucciones biográficas, tal como ocurre, por ejemplo, al comienzo del ensayo dedicado a Heine (1935) (1970c, p. 95) y de los “Estudios sobre el *Fausto*” (1940) (1970a, p. 344). Es, finalmente, el principio que se pone de manifiesto en la tendencia lukácsiana a dotar de valor objetivo, esto es, a convertir en propiedades de la obra, aquello que suele considerarse atributo del sujeto: la “intención”, la “originalidad” y el “partidismo” (cf. LUKÁCS, 1965, pp. 204-5; 217; 219; 222).

A pesar de ello, Lukács intenta elaborar una respuesta a la pregunta de cómo un sujeto empírico que no necesariamente conoce la realidad en sus determinaciones esenciales llega a convertirse en el medio a través del cual cierto saber sobre la realidad consigue expresarse en la obra. Se trata de una respuesta que toma forma y consistencia a lo largo del tiempo, que comienza con las primeras apropiaciones de la fórmula engelsiana de “triumfo

opinión, la sociedad burguesa tardía alcanzó una irracionalidad remisa a hacerse comprender y que ya no resulta dominable por un sujeto histórico positivo (cf. “Intento de entender Final de partida”, en: ADORNO, 2003, p. 273); los *membra disjecta* de esta sociedad no son, pues, susceptibles de ser reunidos en una totalidad armónica. La exigencia de relativizar esa irracionalidad del mundo como si se tratase de una apariencia le resultaba evidentemente sospechosa (cf. TERTULIAN, 2007, p. 87).

15 Cf., p. ej., Lukács, “Grandeza y decadencia del expresionismo”, donde el autor argumenta que el expresionismo, a pesar de presentarse como un movimiento de oposición, se hallaba en el mismo terreno ideológico de aquello que combatía. Al de lado las concretas determinaciones sociales y luchar contra la guerra y la burguesía en general, y no contra la guerra y la burguesía imperialistas, se volvía funcional a sus supuestos enemigos (1966c, p. 233). Cf. asimismo el prólogo de 1962 a *Teoría de la Novela*, donde Lukács, mediante la célebre metáfora de la instalación en el “Gran Hotel Abismo”, interpreta la defensa adorniana de una “lógica de la descomposición” como un acto de complacencia ante la negatividad dominante (1971b, p. 25).

16 Adorno, por el contrario, sostenía que la época de las grandes síntesis totalizadoras pertenecía a un pasado definitivamente cerrado (cf. TERTULIAN, 2007, p. 97).

de realismo” en los años treinta y culmina con la justificación teórica de esta noción en la tesis de la enajenación y vuelta sobre sí del sujeto en la *Estética* de 1963. Como ya se mencionó, en los artículos de comienzos de la década del treinta pueden detectarse aún ciertas ambigüedades respecto de lo que se exige al autor empírico; tal es el caso del ensayo sobre el debate en torno al *Sickingen*, o del trabajo “Sobre la cuestión de la sátira”, de 1930, donde hallamos la siguiente afirmación: “Situación histórica, posición de clase, altura ideológica, facultad de configuración del escritor determinan en qué medida es capaz de avanzar hasta las auténticas fuerzas propulsoras de la realidad descrita por él, y de configurar literariamente la esencia captada” (2009, p. 10). Aunque Lukács aclara que el mero conocimiento, aún el correcto, no es suficiente para una configuración adecuada, y que la ideología del satírico debe poder encarnarse en figuras sensoriales —esto es, ser mediada por las formas— (p. 16), la preponderancia, en la anterior enumeración, de factores no directamente vinculados con el trabajo específicamente artístico contrasta con el carácter excluyente del requisito de la entrega a la lógica de la obra en los *Prolegómenos*, como se observa en este pasaje:

La sensibilidad del talento observador hace nacer figuras y situaciones cuya propia lógica interna rebasa los prejuicios de la personalidad inmediata, y que entran en conflicto con ésta. (...) La vida propia de las figuras artísticas y la lógica interna de las situaciones han sido registradas como características del arte auténtico. En esa vida propia se manifiesta la conexión social percibida; el artista la capta espontáneamente. (1965, p. 212)

El camino que va desde el ensayo sobre la sátira a los *Prolegómenos* no es lineal, y Lukács, en sus análisis de autores particulares, nunca prescindirá de la consideración de aspectos biográficos en tanto condicionantes de los logros y fracasos de las obras. Pero lo determinante será cada vez más aquello que la obra consigue en ocasiones *gracias*, y en la mayoría de los casos *a pesar de* aquellos aspectos.

En su *Curriculum vitae* Lukács subraya la importancia creciente que en los años 1939-1940 cobra para él la fórmula engelsiana de “triumfo del realismo”, que resume la tesis de que lo decisivo no es la intención del autor, sino su conformación del material (cf. LUKÁCS, 1983, p. 165), y con la que buscaba no solo describir la lógica del comportamiento creador en general, sino también corregir, en particular, los desvíos del realismo socialista, en el que reconocía, por su tendencia a la copia y a la ilustración directa de consignas, un “naturalismo de época” (en HOLZ;KOFLE;ABENDROTH, 1971, p. 48). Pero ya en “Arte y verdad objetiva”, de 1934, la idea es una pieza fundamental del esquema lukácsiano; desde entonces y hasta la *Estética*, la imposibilidad de una conciencia clara por parte del creador empírico respecto de las determinaciones esenciales de la realidad se convierte en un dato necesario de su concepción.

Tanto para el autor del ensayo de 1934 como para el de “Marx y el problema de la decadencia ideológica” (1938), el escritor burgués posterior a 1848 es incapaz de una visión acertada del mundo: para la conciencia burguesa es inconcebible una teoría justa de la realidad (LUKÁCS, 1966a, p. 11); la imagen mental del mundo del escritor burgués en el período de la decadencia ideológica se funda en una falsificación (1966b, p. 82). Solo cabe la posibilidad de un “realismo espontáneo”, de una superación de los prejuicios que se logra por vía literaria, a través de una dación de forma que desarticula los fetiches de la conciencia cotidiana (1966b, p. 82; cf. también 1966b, p. 331).

Si la imposibilidad para el autor empírico de alcanzar una conciencia desfetichizada de la realidad recibe en los artículos del treinta una justificación histórica, en la *Estética* halla en cambio una justificación ontológica¹⁷. De acuerdo con Lukács, resulta imposible encontrar en la vivencia inmediata del artista un criterio *a priori* capaz de decidir con seguridad infalible si el rumbo elegido conducirá a la subjetividad a la “atalaya de la especie humana” (1966i, v. II, p. 258). En efecto, la conciencia genérica no está dada inmediatamente; los hombres, continúa Lukács, viven inmediatamente relaciones como la casta, la familia, la clase, la nación, pero muy raramente la humanidad como unidad de la especie (p. 269). En estas relaciones hay una remisión latente a lo específico, y corresponde al arte —y en esto consiste su misión— elevar lo latente a actualidad (p. 268). Por otra parte, la confirmación de la autenticidad de una obra de arte solo puede ser provista por el tiempo, que es el que sanciona el carácter representativo y decisivo, en la marcha de la humanidad, de los asuntos y los tipos representados en la obra (cf. RUSCH, 1986, p. 159); para el autor empírico rige una suerte de “oscuridad del momento vivido” (Bloch) que no se disipa mediante la reflexión, sino a través de la acción: el artista debe lanzarse *à corps perdu* en el proceso creador y someterse a sus exigencias (1966i, v. II, p. 258).

Por lo dicho, sostenemos que el recurso al “triumfo del realismo” no puede ser calificado, como cree Féher, de “truco metodológico” (1983, p. 97), sino que se trata más bien de una necesidad lógica dentro del planteo lukácsiano. Como observa Sziklai, la concepción del vínculo entre visión del mundo del artista y obra de arte se enmarca en el ámbito más vasto de la filosofía de la historia inspirada en Hegel y Marx, y establecida en la *Ontología*,

17 Recordemos, no obstante, que en Lukács ontología e historia son inseparables, y que incluso las relaciones ontológicas más estables se ven afectadas por el devenir histórico.

de acuerdo con la cual el hecho de que los hombres actúen con falsa conciencia no impide que se arribe a resultados objetivamente correctos (SZIKLAI, 1992, p. 176). El propio Lukács lo explicita en su *Estética*, cuando afirma que

[e]n lo estético, como en otros ámbitos, se da el caso –conceptualizado por Hegel como “astucia de la razón”– de que la acción histórica social de los hombres produce cosas distintas y a menudo cualitativamente superiores de las contenidas en las intenciones conscientes. La diferencia que caracteriza a esta “astucia” en la esfera estética es que la consecuencia es una purificación y una elevación de la subjetividad, consistente en la eliminación de lo meramente particular. (1966i, v. II, p. 356)

Ahora bien, aunque Lukács llega a concebir que no es posible exigir al artista el conocimiento del que es portadora la obra, no deja por ello de alentar cierta predisposición en el sujeto empírico que, sin ser condición suficiente para un reflejo auténtico de la realidad, al menos lo facilita. Lukács insiste en más de un caso en que la aproximación a la vivencia de la genericidad no se da por medio de la acumulación de saberes científicos, sino por la vía afectiva. En “Marx y el problema de la decadencia ideológica”, por ejemplo, aboga por la “cultura de la vida afectiva” defendida por Gorki, que observó cómo, después de la victoria del socialismo en la URSS, los lectores –y más precisamente los pertenecientes a la vanguardia de la clase trabajadora–, superaban más rápido que los intelectuales y escritores los residuos del capitalismo, en la medida en que contaban con una “cultura de los sentimientos”, con una “base afectiva” mucho más sólida que estos (1966f, pp. 84-5). En la *Estética*, por su parte, señala que la pertenencia a la familia, la clase o la nación es experimentada como “afecto”, y para explicar la posibilidad de ampliar ese sentimiento de pertenencia evoca, una vez más, la verdad spinoziana según la cual lo único que puede oponerse eficazmente a los afectos son otros afectos (1966i, v. II, p. 265)¹⁸. Hay, pues, en primer lugar, un componente afectivo en la actitud valorada por Lukács, que podemos formular en términos de un “sentirse parte” de cierto destino común.

En segundo lugar, y vinculado con este, hay un componente ético. Lukács se refiere en más de un lugar a la “honradez” del escritor, que consiste en no capitular ante la “apologética” de lo dado, en no entregarse, de modo conformista, a lo inmediato y aparente (1966f, pp. 81-2), a la “sinceridad” (1966f, pp. 81-2; 1966b, p. 331), a la “intrepidez literaria” (1966f, p. 82), a la “pasión” que conduce a “no aceptar nada cual producto escueto, liso y muerto” (1966f, p. 87), a la actitud no meramente contemplativa frente a la vida (1966g, p. 177). Insistimos en que Lukács subraya que esta predisposición del escritor favorece el triunfo del realismo, pero no lo asegura; no constituye ni una garantía ni un criterio cierto (1960, p. 104), solo procura “su posibilidad abstracta” (1966f, p. 81). Lukács vincula, pues, no sin mediaciones, el trabajo consecuente con los materiales, el sometimiento “honesto” a la lógica de la obra, con una posición de resistencia, de fortaleza ante las impresiones inmediatas y cotidianas por parte del sujeto empírico. Este sujeto vigoroso estimado por Lukács se caracteriza asimismo por estar dotado no de una conciencia acertada respecto de la realidad, sino de una autoconciencia entendida como producto dinámico de la propia acción, esto es, como “personalidad” en el sentido que este término cobrará en los *Prolegómenos a una ontología del ser social*¹⁹. En “Narrar o describir” (1934), por ejemplo, Lukács señala que “sin ideología no puede narrarse justamente” (1966g, p. 203), y define la ideología del escritor en términos muy próximos a los de personalidad, como “la suma resumida y elevada a cierto nivel de generalización de sus experiencias vitales” (p. 205). En “La lucha entre liberalismo y democracia a la luz de la novela histórica de los antifascistas alemanes” (1938), por su parte, sostiene la tesis de un correlato, en la composición, del “alma del escritor”, con lo que alude, más que a su ideología política y social consciente, a “la idea personalmente vivida y concretamente operante [en él] de la sociedad y la historia” (1966e, pp. 281-2), esto es, al modo en que su concepción no necesariamente consciente de la sociedad y la historia se pone de manifiesto en sus prácticas y actitudes conscientes. Algo similar afirma en la correspondencia con Anna Seghers, donde establece una conexión posible –aunque de ningún modo necesaria ni directa– entre dos tipos de inmediatez: la literaria, la inmanente a la obra como objeto, que es la que primordialmente ha de considerar la crítica, y la subjetiva, entendida como un estancamiento del sujeto empírico en la espontaneidad de su vivencia (1966b, p. 331). La carta presenta la ventaja de tornar explícita la diferencia entre aquello que es objeto primero y específico del juicio literario –la penetración del reflejo de la realidad por la obra y la subjetividad atribuida a ese reflejo– y aquello que, sin considerarse factor determinante ni condición suficiente, contribuye a una conformación adecuada o la dificulta –la posición ética del sujeto empírico, el vigor de su “personalidad”.

18 Cf. Spinoza, *Ética*, parte IV, proposición VII: “Un afecto no puede ser reprimido ni suprimido sino por medio de otro afecto contrario, y más fuerte que el que ha de ser reprimido” (2005, p. 181).

19 Recordemos que en los *Prolegómenos* la “personalidad” es concebida como el resultado de la tendencia a la unificación de decisiones prácticas (2010, p. 94); ella se consolida con la creciente complejidad del despliegue social, que coloca a los hombres frente a alternativas cada vez más variadas, y con eso constituye un campo de posibilidades que todo individuo es capaz de dominar solo a través de la formación de la propia unidad interna dinámica de su ser (p. 95).

Estas consideraciones son un anticipo de las distinciones entre subjetividad estética y subjetividad previa o posterior a la vivencia estética, entre “hombre en su plenitud” y “hombre entero”, que Lukács traza en la *Estética*. Y en ellas pueden reconocerse asimismo las dos acepciones de “personalidad” que identificamos en los *Prolegómenos a una ontología del ser social*: la personalidad como realización de la experiencia de la genericidad, meta que alcanza el sujeto estético atribuido a la obra de arte auténtica, y la personalidad como el conjunto de las tendencias de comportamiento en la vida cotidiana que contribuyen, en la medida en que son objetos de la conciencia del individuo, a que este se forme una idea de sí, más o menos sólida según los casos. Dicho en otros términos: de acuerdo con Lukács, una personalidad (empírica) “débil” probablemente cree obras a las que pueda reprochársele, para decirlo con Tertulian, cierta “insuficiencia de filtro” (2007, p. 84) respecto de la experiencia inmediata, pero una obra que reproduce pasivamente la inmediatez supone necesariamente, en su inmanencia –y esto es lo decisivo para el juicio– una personalidad (estética) “débil”²⁰.

Por lo dicho, acordamos con Féher cuando vincula los ensayos literarios de Lukács con su “Ética” planeada y no escrita (1983, p. 81), en la medida en que la remisión a aspectos éticos de la subjetividad empírica o estética es coherente con la perspectiva integral del sistema lukácsiano; en él, como ya se indicó, la justificación histórica de las posiciones subjetivas no implica la renuncia a su valoración. Pero discrepamos con la caracterización de los ensayos como “small moral biographies, constituting as a whole a compendium of typical personality distortions that should be overcome or paradigmatic attitudes that should be generalized in an emancipated future” (p. 81). El juicio no recae sobre la biografía del autor, sino que ésta provee el contexto en el que se evalúan la obra y la subjetividad objetivada en ella. De allí que, como el mismo Féher señala, Lukács se muestre indulgente respecto de los compromisos de Goethe, las debilidades de Heine y la ideología reaccionaria de Dostoievsky, es decir, en todos los casos en los que “an intact emancipatory will is demonstrated by the objective body of the work of art” (p. 86). Admitimos que, como observa Adorno, la terminología lukácsiana se tiñe por momentos de una “coloración moralista”, ante todo cuando distingue entre lo sano y lo patológico (cf. ADORNO, 2003, p. 262). Pero en su invectiva contra *Wider den mißverstandenen Realismus* Adorno pasa por alto que el objeto de la argumentación lukácsiana es ante todo aquello que en *Teoría estética* se llama el “sujeto latente”, o el “nosotros” que habla en la obra (1983, p. 220), además de otras coincidencias; para ambos, en efecto, ese sujeto social cristaliza a través de la pérdida del sujeto empírico en la objetividad de la obra y sus materiales, y es la instancia en la que puede cobrar expresión una versión alternativa, desfetichizada de la experiencia corriente de la realidad.

La crítica, por su parte, tampoco ha tenido suficientemente en cuenta este desdoblamiento de la subjetividad creadora en los análisis lukácsianos, desdoblamiento que, por cierto, resulta más explícito en sus obras menos frecuentadas –la *Estética de Heidelberg* y la *Estética* de 1963. Esto explica, en parte, que el problema del “triumfo del realismo” haya sido a menudo objeto de consideraciones contradictorias y parciales. Rocco Musolino, por ejemplo, reconoce detrás del “triumfo del realismo” un residuo romántico y una concepción fantástica e intuitiva del arte (1969, p. 73), y combate la interpretación lukácsiana –erróneamente interpretada²¹ apelando a la operación de la que precisamente Lukács se intenta apartar: la invocación de una coherencia entre la “compleja actitud intelectual” del Balzac empírico y el mundo representado en sus obras (p. 74)²². Steiner, en el otro extremo, afirma que el anacronismo de la crítica marxista en general y de Lukács en particular se debe en buena medida al rechazo de una serie de conceptos vinculados con la modernidad estética, como el de “espontaneidad” o el de “formulación irracional o subconsciente” (1969, p. 64). Esta observación se aproxima más a la postura de Lukács que el anterior reproche de romanticismo, y es coincidente con aquellas que señalan críticamente su confianza “optimista” en la razón (cf. HELLER, 1983, p. 181) y su inactual desprecio por los aportes del psicoanálisis (FÉHER, 1983, p. 91). En efecto, el propio Lukács despeja su planteo de cualquier connotación irracionalista cuando afirma que “la victoria del realismo no es en modo alguno un milagro” (1966f, p. 81), y evita la interpretación psicoanalítica aclarando que no se trata del “misterioso y mixtificado inconsciente de nuestros días” (1966i, v. II, p. 289). Pero sería un error, por las razones ya mencionadas, deducir de ello la postulación de un sujeto empírico que pudiera dominar consciente y racionalmente la totalidad del proceso estético y los alcances de sus resultados. En relación con este punto, Féher señala que

[i]n a certain sense it is justified to term Lukács the Anti-Freud, a theorist of the pure “ego” by whom the problematic of the id (it may be called a “psychological” as opposed to a “moral” character) is dismissed with

20 Tertulian se refiere aquí a la subjetividad estética, la que “se exterioriza y objetiva a través de la obra”, en términos de “yo profundo”, “yo inteligible” y “subjetividad constitutiva” (2007, p. 84).

21 Musolino simplifica la lectura de Lukács al afirmar que la relación que éste establece entre la persona y la obra de Balzac es la de una “pura y simple ‘autocrítica’” (1969, p. 74).

22 En efecto, Musolino devuelve al Balzac empírico lo que Lukács había atribuido a su obra; para el crítico, la “compleja actitud intelectual” del escritor Balzac consiste en una fidelidad indiscutida al ideal monárquico absoluto unida a un desprecio por la decadencia y degeneración presente de la clase que debería encarnar ese ideal (1969, p. 74).

a gesture of moral evaluation, a theorist for whom everything that is not reason is regarded as mere “obstacle” (1983, p. 91).

Y agrega que

With him writers have no biographies²³, in sharp contrast to Sartre’s method, by which Flaubert’s oeuvre is derived from Flaubert’s personality, which entails interplay of a psychological character and the objectivations of his age shaping his moral and intellectual character. (1983, p. 91)

Coincidimos con la percepción de Fehér de que, efectivamente, el aspecto psicológico no es, como para Sartre, un elemento decisivo en la consideración de las obras por parte de Lukács.²⁴ Pero no porque en sus análisis el lugar dejado por los factores ligados al “ello” sea ocupado por los factores ligados al “yo”, sino porque para Lukács, como para Hegel, la perspectiva que debe adoptar el crítico es aquella que evalúa al sujeto en función de su obra, y no al revés. Mientras que, como explicaba Hegel, para el “ayuda de cámara” cobran importancia los rasgos psicológicos y morales singulares no necesariamente ligados a la obra ni objetivados en ella, para el historiador y para el crítico la parte del sujeto no exteriorizada en la obra es mera “cáscara vacía” (cf. HEGEL, 1982, pp. 83; 85)²⁵. El autor de la *Estética* explicita este punto de vista cuando afirma que la pregunta sobre quién refleja la realidad no puede separarse en modo alguno de la cuestión acerca de qué es lo reflejado y cómo se lo refleja; “esa inseparabilidad”, observa Lukács, “es una cuestión de principio” (1966i, v. II, p. 472).

El sujeto empírico se convierte en vehículo del triunfo del realismo y de la cristalización de una subjetividad más elevada haciendo lo mismo que el sujeto hegeliano, es decir, actuando. “Lo supremo”, leemos en la *Estética* de Hegel, “no es lo inefable, de modo que el artista sería en sí de mayor profundidad que lo que patentiza la obra, sino que son sus obras lo mejor del artista y lo verdadero: él *es* lo que es, pero no *es* lo que solo permanece en lo interno” (1989, p. 211)²⁶. En “Marx y el problema de la decadencia ideológica”, Lukács recupera ese principio al afirmar que el triunfo del realismo no se logra mediante el autoexamen ni la introspección (1966f, p. 87), sino plasmando individuos reales en colisiones reales; así es como el escritor desenmascara, “espontánea e inconscientemente”, la inhumanidad del sistema (p. 92). En “La vision du monde sous-jacente à l’avant-garde littéraire”, por su parte, la misma idea toma cuerpo en la distinción entre “posibilidad abstracta” y “posibilidad concreta”. Mientras que la primera solo vive en el sujeto, la segunda se comprueba en la interacción de éste con la realidad; la descripción literaria de la posibilidad concreta es la que posibilita la emergencia de contenidos realistas (1960, p. 39). En los *Prolegómenos*, como ya se indicó, se afirma que la elevación de la personalidad creadora desde su singularidad hasta la particularidad se consigue elaborando situaciones y figuras y “dejándolas vivir” de acuerdo con su propia lógica (1965, p. 212). Y en la *Estética* se hace especial hincapié en el sometimiento a la lógica y a las leyes del “medio homogéneo”, esto es, a la especificidad de cada disciplina y género. La imposibilidad de imponerle al medio homogéneo algo preconcebido conduce a la invocación de una capa más “profunda” de la personalidad (1966i, v. II, p. 356):

23 Cabe aclarar que para Fehér no tienen biografías “psicológicas”, pero sí “morales” (1983, p. 81).

24 También compartimos su opinión respecto del carácter anacrónico del rechazo, por parte de Lukács, de cualquier aporte del psicoanálisis (1983, p. 91).

25 En sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Hegel explica que los grandes individuos históricos son lo que fue su obra, y que una vez alcanzado su fin “semejant cáscaras vacías que caen al suelo” (1982, p. 93). La metáfora de la cáscara vacía expresa plásticamente la idea de un sujeto que, separado de su producto, pierde su estatuto filosófico. Esta es precisamente la separación que lleva a cabo la perspectiva psicológica que, a la hora de juzgar a las grandes figuras históricas, divide la unidad indisoluble de pasión individual y realización de lo universal. La pasión es, así, evaluada con independencia de los fines superiores cuyo cumplimiento posibilita, se la interpreta como ambición de poder y se la juzga inmoral. Las consecuencias de lo que los hombres de pasiones hacen (fama, honores) son presentadas como sus fines, y sus hechos, como meros medios. La consideración psicológica se detiene en las particularidades de las vidas privadas de estos hombres, pero, como señala Hegel, “no hay gran hombre para su ayuda de cámara” (95). Para el ayuda de cámara, que conoce íntimamente al héroe, es imposible verlo como tal. Pero no porque el héroe no lo sea, sino porque a la posición del ayuda de cámara le es inherente cierta miopía en virtud de la cual la superabundancia de datos próximos, íntimos, le impide ver el heroísmo objetivo. Solo hay héroes, afirma Hegel, para el mundo, para la realidad, para la historia, y es ésta la perspectiva que debe asumir la reflexión histórico-filosófica. Algo semejante podría decirse en relación con la estética: solo hay artista para aquel punto de vista que lo considera en su relación con la obra.

26 En sus lecciones de Frankfurt sobre *Terminología filosófica* (1962-1963), Adorno también recupera ese principio de Hegel —en torno al cual giran asimismo sus reflexiones sobre la “conciencia desdichada”, el “alma bella” y sus argumentaciones contra la mística— para discutir la noción de “profundidad”. Siguiendo a Hegel, Adorno propone que la profundidad no es algo escondido en el sujeto o en el objeto, sino una relación entre la conciencia y la realidad (2007, p. 132); un sujeto es profundo solo cuando se aliena, cuando sale de sí y penetra en lo otro (p. 136). La profundidad del pensamiento no se consigue mediante la reflexión abstracta, sino a través de la relación con el objeto (p. 137).

El proceso así iniciado de deposición de prejuicios, de ideas hechas rutina, de sentimientos, ideas y sensaciones que no pueden abrigarse más que cuando no se está dispuesto a llevarlos hasta el final (...) nace de la resistencia que el medio homogéneo ofrece a las cosas a medias y a las cristalizaciones muertas. (p. 356)

Hallamos aquí una nueva convergencia con Adorno, que en sus lecciones sobre *Terminología filosófica* (1962-1963) asocia la profundidad –en su caso, la del sujeto de la filosofía– al acto de pensar con intransigencia, sin reservas ni compromisos (2007, p. 131).

El influjo de la concepción hegeliana se pone asimismo de relieve en la persistencia de la metáfora del camino para describir el movimiento de entrega a la objetividad. Su presencia se constata en la *Estética de Heidelberg* y en la sección acerca del recorrido del sujeto estético como alienación y vuelta sobre sí en la *Estética* de 1963 (1966i, v. II, p. 289). La misma figura aparece, como elemento vinculante, en el ensayo de 1938 “Marx y el problema de la decadencia ideológica”, donde se describe la tarea del escritor realista como un camino por “un sendero angosto y peligroso, bordeado de precipicios trágicos” (1966f, p. 110).

En la *Estética* de 1963, el movimiento de enajenación (*Entäußerung*) y vuelta sobre sí (*Rückkehr*) de la subjetividad estética figura esa inmersión enriquecedora en la realidad objetiva indispensable para evitar el vacío subjetivista del “alma bella” (1966i, v. II, pp. 242, 243). La forma peculiar de autoconsciencia a la que accede la subjetividad estética, el conocimiento de sí misma que alcanza, no se logra, pues, mediante el “camino directo hacia ‘adentro’” (p. 47); de allí que Lukács rechace la embriaguez, el éxtasis o los excesos tóxicos como medios válidos para el autoconocimiento, y por lo tanto, para el arte. Éxtasis y mimesis son contrarios excluyentes (p. 48); mientras que el comportamiento mimético supone una separación momentánea de la continuidad normal de la vida cuyo resultado es la obra evocadora de los contenidos de esa vida (p. 49), la experiencia mística, que arranca al sujeto de su vida cotidiana, no comporta lazo alguno con el mundo externo. Para Lukács, tanto el éxtasis primitivo como la embriaguez dionisiaca teorizada por Nietzsche son indicios de impotencia y debilidad (pp. 47-191). Pero si el éxtasis primitivo se justifica históricamente en la medida en que el hombre no puede dominar aún la realidad objetiva, la embriaguez dionisiaca en estadios superiores asume para Lukács un sentido reaccionario, y equivale a una renuncia al dominio del mundo y de la propia vida, al gesto impotente de una subjetividad que busca ocultar esa impotencia mediante un raptó que, al concluir, no hace más que confirmarla. Benjamin, en cambio, creía que las fuerzas de la embriaguez podían ser ganadas para la revolución, y Bloch, por su parte, diferenció entre el mero “arrebato dionisiaco, de raíz oscura”, el “fragor del estar-fuera-de-sí” (BLOCH, 1977, v. III, p. 417), que tiene como principal correlato un repertorio de sensaciones físicas, de lo que consideraba la auténtica unión mística cristiana, históricamente situada, de inspiración neoplatónica y en la línea de los místicos medievales Joaquín de Fiore y Meister Eckhart. A diferencia de lo que sostiene Lukács, para Bloch es posible enlazar unión mística y hegelianismo; la experiencia que él reivindica, en efecto, no es contemplación pasiva, sino actividad del alma que atrae a la divinidad hacia sí a la vez que penetra en ella; supone, como en la embriaguez dionisiaca, la pérdida de la conciencia, pero a favor de la conquista de una luz superior (1983, p. 63); se alcanza por etapas e implica, en última instancia, la pérdida de Dios en el hombre, la transformación del hombre en Dios, la disolución de la trascendencia en lo inmanente. El libro de Bloch sobre Thomas Münzer es, ciertamente, una ilustración de la tesis compartida con Benjamin de que la experiencia mística puede resultar funcional a la revolución²⁷.

Nos detendremos ahora en la especificidad del doble movimiento de enajenación y vuelta sobre sí con el que se describe la experiencia estética. Lukács aclara que, a diferencia de lo que sucede en la *Fenomenología*, enajenación y vuelta sobre sí no son dos momentos separados, sino que se entrelazan, pero conviene mantener la contraposición de sus orientaciones: la enajenación es el camino del sujeto en el mundo objetivo, hasta perderse en él, la vuelta sobre sí es la penetración de la objetividad por la cualidad peculiar del sujeto (1966i, v. II, p. 237). Aquí podemos señalar una diferencia entre la *Estética* y la *Ontología* en lo que respecta al tratamiento de la categoría

27 De acuerdo con Bloch, en Münzer, las ideas de interiorización de la divinidad y unidad mística se conjugan con la esperanza milenarista en la llegada del Reino, y se proyectan al plano social para dar respuesta a la problemática concreta de los campesinos: la búsqueda de unión personal con Dios es entendida en términos sociales como búsqueda de la unidad del pueblo, anulación de las diferencias que separan a los hombres e instauración de una sociedad inspirada en el modelo de la comunidad cristiana primitiva. Bloch sostiene que un acontecimiento como el de la Guerra de los Campesinos no puede ser explicado únicamente a partir de las condiciones económicas existentes y destaca, contra las interpretaciones reduccionistas y mecánicas, el importante papel de las creencias y representaciones religiosas y la eficacia revolucionaria de ciertos contenidos presentes en el pensamiento anacrónico (cf. BLOCH, 1968). Bataille, por su parte, bajo la influencia de Nietzsche, reivindicará en contraposición con Bloch una experiencia mística gratuita, una disolución de los límites del sujeto y del objeto libre de presuposiciones dogmáticas, orígenes y finalidades. La experiencia parte de un no saber y arriba a lo desconocido. Ya no se trata de la “oscuridad del momento vivido” blochiana, de una incógnita pasible de ser despejada en su remisión al futuro, sino de lo oculto del ser humano que debe ser experimentado y permanecer como tal. La construcción hegeliana es rechazada porque, en tanto que filosofía de la acción, del trabajo y del proyecto, no contempla todo aquello que en el hombre es irreductible o no puede ser puesto al servicio de finalidad alguna: la risa, el éxtasis, la embriaguez, el erotismo, la fiesta, el gasto, lo sagrado (cf. BATAILLE, 2002).

de enajenación. Creemos que en la *Ontología* la categoría de enajenación recoge en sus diversos matices los dos momentos o factores que en la *Estética* componen el movimiento de la subjetividad artística, enajenación y vuelta sobre sí. Una de las acepciones del término “enajenación” en la *Ontología*, la que refiere a las adaptaciones subjetivas necesarias para reflejar correctamente la realidad y someterse a las exigencias del trabajo, se superpone en buena medida con lo que en la *Estética* Lukács también llama “enajenación”; mientras que los otros sentidos que el término recoge en la *Ontología*, y que remiten respectivamente a la “expresión” de las peculiaridades subjetivas y al ascenso de la personalidad, son recubiertas por lo que en la *Estética* se denomina la “vuelta sobre sí”. Más allá de las diferencias terminológicas, cabe señalar que el modo en que se produce la enajenación en el ámbito de la estética permite distinguir la actividad artística de la actividad en la vida cotidiana y en el trabajo. Mientras que en la vida cotidiana el factor expresivo es el aspecto preponderante, y en el trabajo domina en cambio la consideración atenta de la objetividad, en la estética parece haber un equilibrio entre ambos momentos. Por otra parte, el trabajo y la experiencia estética coinciden, diferenciándose de la actividad cotidiana, en el grado de concentración requerido para la tarea, pero divergen en lo que respecta a sus resultados: mientras que la relación sujeto-objeto que se establece en el trabajo es un medio para la consecución del fin que suele permanecer inconsciente (1966i, v. II, p. 223), y los efectos de retorno de la praxis laboral sobre el sujeto pueden resultar alienantes para la personalidad, en la esfera del arte auténtico la relación sujeto-objeto es la finalidad misma de la posición estética y supone un ascenso de la personalidad; el arte tiende a la captación, fijación y eternización de la relación entre hombre y realidad, y la subjetividad estética accede así a una perspectiva desfetichizada. Por último, la actividad cotidiana y el trabajo movilizan una parte del sujeto, y lo que se exterioriza o expresa es un fragmento de la totalidad del hombre; la experiencia estética, en cambio, pone en movimiento la entera personalidad (pp. 205-216).

Diremos finalmente que, de acuerdo con Lukács, esta subjetividad estética no alienada y no fragmentada da respuesta, como el individuo histórico universal de las *Lecciones sobre filosofía de la historia de Hegel*, a exigencias puestas por el pueblo, a una necesidad universal (1966i, v. II, p. 218-9). En su voz, que expresa su subjetividad peculiar, se deja oír asimismo una *vox humana*. Pero el artista no siempre ofrece respuestas acordes con aquella exigencia: una enajenación más o menos completa dará lugar a obras con mayor o menor grado de universalidad. Así lo entiende Tertulian, que establece una jerarquía de productos literarios a la que asocia una escala de subjetividades de acuerdo con su nivel de generalización:

Vor unseren Augen zeichnet sich eine interessante Phänomenologie der künstlerischen Schöpfung, je nach den verschiedenen Ebenen der Verallgemeinerung der einzelnen Erfahrungen durch die Mimesis des Werkes ab: die Produkte des reinen Dilettantismus, wo die subjective Entäußerung keine annehmbare Objektivation mit sich bringt, oder die der Kitschliteratur, sich auf der untersten Ebene befindend, während, am auf dem Niveau der wahren Schöpfung wäre ausmachen kann, die trotz ihrer unbestreitbaren Qualitäten, in den Grenzen einer soziologischen oder nationalen Partikularität begrenzt bleiben (die Tendenzliteratur, aber auch eine gewisse gute Belletristik können sich in diesen Umkreis einschreiben), und Werke, die das Niveau der wahren Kunst erreichen, und deren Erkennungszeichen die Präsenz der vox humana mit universaler Tragweite ist. (1990, p. 89)

Comprobamos, una vez más, cómo la introducción de nuevas categorías en la *Estética* de vejez permite complejizar el problema del arte válido, problema que en los años treinta, al menos en algunos casos, había sido objeto de un tratamiento más esquemático por parte de Lukács. Y al mismo tiempo cómo la mayor complejidad y sutileza del análisis permanece, no obstante, fiel a la defensa incondicional de aquella porción del arte en condiciones de evocar un tipo de subjetividad humana al que Lukács, a contrapelo de su época, considera irrenunciable.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Trad. de F. Riaza. Barcelona: Orbis, 1983.

_____. “Reconciliación extorsionada”. En: *Notas sobre literatura*. Trad. de A. Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003, pp. 242-269.

_____. *Terminología filosófica*. Trad. Anna Solmi. Torino: Einaudi, 2007.

BARTHES, Roland. “El efecto de lo real”. En: AAVV. *Realismo, mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Lunaria, 2002, pp. 75-82.

BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*. París: Gallimard, 2002.

BLOCH, Ernst. *Thomas Münzer, teólogo de la revolución*. Madrid: Ciencia Nueva, 1968.

_____. *El principio esperanza* (3 vv). Madrid: Aguilar, 1977.

- _____. *El ateísmo en el cristianismo*. Madrid: Taurus, 1983.
- BOLLENBECK, Georg. “Eine Ästhetik, die mehr Aufheben verdient hat”. En: PASTERNAK, Gerhard (Hrsg.). *Zur späten Ästhetik von Georg Lukács*. Beiträge des Symposiums vom 25. bis 27 März 1987 in Bremen. Frankfurt: Vervuert, pp. 41-48, 1990.
- BRECHT, Bertolt. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Ediciones Península, 1984.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. de J. García. Barcelona: Península, 1997.
- D'HONDT, Jacques. *Hegel, filósofo de la historia viviente*. Trad. de A. C. Leal. Buenos Aires: Amorrortu, 1971.
- FEHÉR, Ferenc. “Lukács in Weimar”. En: HELLER, Agnes (Ed.). *Lukács revalued*. Oxford: Basil Blackwell, 1983, pp. 75-106.
- FISCHER, Ernst. “El problema de lo real en el arte moderno”. En: AAVV. *Polémica sobre el realismo*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.
- GARAUDY, Roger; GISSELBRECHT, André *et al.* *Estética y marxismo*. Barcelona: Planeta-Agostini, Barcelona, 1986.
- HEGEL, G. W. F. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Trad. de José Gaos. Madrid: Alianza, 1982.
- _____. *Lecciones sobre la estética*. Trad. de A. Brotóns Muñoz. Madrid: Akal, 1989.
- _____. *Fenomenología del espíritu*. Trad. de W. Roces. Buenos Aires: FCE, 1992.
- HELLER, Agnes. “Lukács’ Later Philosophy”. En: _____. (Ed.) *Lukács revalued*. Oxford: Basil Blackwell, 1983, pp. 177-90.
- HOLZ, Hans Heinz; KOFLER, Leo; ABENDROTH, Wolfgang. *Conversaciones con Lukács*. Trad. de J. Deike y J. Abásolo. Madrid: Alianza, 1971.
- JAKOBSON, Roman. “El realismo artístico”. En: AAVV. *Realismo, mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Lunaria, 2002, pp. 83-91.
- JAMESON, Fredric. *Marxism and form*. New Jersey: Princeton University Press, 1971.
- JAY, Martin. *Marxism and totality: the adventures of a concept from Lukács to Habermas*. Berkeley/Los Ángeles: University of California Press, 1984.
- KLEINSCHMIDT, Sebastian. “Georg Lukács und die Wertabstufungen im Kunsturteil”. En: PASTERNAK, Gerhard (Hrsg.). *Zur späten Ästhetik von Georg Lukács*. Beiträge des Symposiums vom 25. bis 27 März 1987 in Bremen. Frankfurt: Vervuert, pp. 141-50, 1990.
- KOHAN, Martín. Significación actual del realismo crítico. *Boletín/ 12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes, UNR, pp. 24-35, 2005.
- LESSING, Gotthold E. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Trad. de E. Palau. Barcelona: Folio, 2002.
- LUKÁCS, György. *La signification présente du réalisme critique*. Trad. de M. de Gandillac. París: Gallimard, 1960.
- _____. *Prolegómenos a una estética marxista*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1965.
- _____. “Arte y verdad objetiva” [1934]. En: _____. *Problemas del realismo*. Trad. de Carlos Gerhard. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966a, pp. 11-54.
- _____. “Correspondencia entre Anna Seghers y Georg Lukács”. En: _____. *Problemas del realismo*. Trad. de Carlos Gerhard. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966b, pp. 319-51.
- _____. “Grandeza y decadencia del expresionismo”. En: _____. *Problemas del realismo*. Trad. de Carlos Gerhard. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966c, pp. 217-258.

- _____. “La fisonomía intelectual de las figuras artísticas” [1936]. En: _____. *Problemas del realismo*. Trad. de Carlos Gerhard. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966d, pp. 125-70.
- _____. “La lucha entre liberalismo y democracia a la luz de la novela histórica de los antifascistas alemanes” [1938]. En: _____. *Problemas del realismo*. Trad. de Carlos Gerhard. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966e, pp. 259-87.
- _____. “Marx y el problema de la decadencia ideológica” [1938]. En: _____. *Problemas del realismo*. Trad. de Carlos Gerhard. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966f, pp. 55-110.
- _____. “¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo” [1936]. En: _____. *Problemas del realismo*. Trad. de Carlos Gerhard. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966g, pp. 171-216.
- _____. “Se trata del realismo” [1938]. En: _____. *Problemas del realismo*. Trad. de Carlos Gerhard. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966h, pp. 288-318.
- _____. *Estética 4 v.1. La peculiaridad de lo estético*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1966i.
- _____. *Thomas Mann*. Trad. de P. Laveau. París: Maspero, 1967.
- _____. “El *Hyperion* de Hölderlin”. En: _____. *Goethe y su época*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona/México D.F.: Grijalbo, 1968, pp. 213-38.
- _____. *Record of a life*. Trad. de R. Livingstone. Londres: Verso, 1983.
- _____. “Estudios sobre el ‘Fausto’”. *Realistas alemanes del siglo XIX*. Trad. de Jacobo Muñoz. Barcelona-México D.F.: Grijalbo, 1970a, pp. 343-448.
- _____. “La tragedia de Heinrich von Kleist”. En: _____. *Realistas alemanes del siglo XIX*. Trad. de Jacobo Muñoz. Barcelona-México D.F.: Grijalbo, 1970b, pp. 15-48.
- _____. “Heinrich Heine como poeta nacional”. En: _____. *Realistas alemanes del siglo XIX*. Trad. de Jacobo Muñoz. Barcelona-México D.F.: Grijalbo, 1970c, pp. 95-157.
- _____. *Nueva historia de la literatura alemana*. Buenos Aires: La Pléyade, 1971a.
- _____. *Teoría de la novela*. Barcelona: Edhasa, 1971b.
- _____. *La novela histórica*. Trad. de J. Reuter. México D.F.: Era, 1977a.
- _____. “La polémica tra Marx, Engels e Lassalle sulla tragedia Franz von Sickingen”. En: *Il marxismo e la critica letteraria*. Trad. de Cesare Cases. Torino: Einaudi, 1977b, pp. 59-109.
- _____. *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*. Hg. Frank Bensele. Bd. 1. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1984.
- _____. *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*. Hg. Frank Bensele. Bd. 2. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1986.
- _____. “Sobre la cuestión de la sátira”. En: BURELLO; ROHLAND; VEDDA (Comp./Ed.). *Teoría crítica de la sátira*. Trad. de Virginia Castro. Buenos Aires: FFyL-UBA, 2009, pp. 5-27.
- _____. *Prolegómenos para una ontología do ser social*. Trad. de L. Luft y R. Nascimento. Superv. ed. de E. Vaisman. San Pablo: Boitempo, 2010.
- MACHADO, Carlos Eduardo. *As formas e a vida. Estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)*. San Pablo: Editora Unesp, 2004.
- _____. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. San Pablo: Editora Unesp, 1998.

- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. "El debate sobre el *Franz von Sickingen*, de Ferdinand de Lassalle". En: _____. *Escritos sobre literatura*. Selección e introducción de Miguel Vedda. Trad. de F. Aren, S. Rotemberg y M. Vedda. Buenos Aires: Colihue, 2003, pp. 189-228.
- METSCHER, Thomas. "Mimesis und künstlerische Wahrheit". En: PASTERNAK, Gerhard (Hrsg.). *Zur späten Ästhetik von Georg Lukács*. Beiträge des Symposiums vom 25. bis 27 März 1987 in Bremen. Frankfurt: Vervuert, pp. 121-37, 1990.
- MUSOLINO, Rocco. "A propósito del 'caso' Balzac: de Plejanov a Lukács". En: AAVV. *Lukács*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1969, pp. 71-89.
- OLDRINI, Guido. *György Lukács e i problemi del marxismo del novecento*. Nápoles: La città del sole, 2009.
- PASTERNAK, Gerhard. "Mimesistheorie und logisch-historische Explikation". En: PASTERNAK, Gerhard (Hrsg.). *Zur späten Ästhetik von Georg Lukács*. Beiträge des Symposiums vom 25. bis 27 März 1987 in Bremen. Frankfurt: Vervuert, pp. 105-20, 1990.
- ROSENBERG, Harold. "G. Lukács y la tercera dimensión". En: AAVV. *Lukács*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1969, pp. 111-23
- RUSCH, Pierre. "Argument et système de l'Esthétique de Lukács". En: *Ernst Bloch & György Lukács un siècle après*. Actes du Colloque Goethe Institut Paris 1985. París: Actes Sud, pp. 154-61, 1986.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. de Assela Alamillo. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1995, pp. 31-2.
- SPINOZA, *Ética*. Trad. y notas de G. Sidwell. La Plata: Terramar, 2005.
- STEINER, George. "Georg Lukács y su pacto con el demonio: una crítica liberal". En: AAVV. *Lukács*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1969, pp. 9-24.
- SZIKLAI, László. *After the proletarian revolution: Georg Lukács's Marxist development, 1930-1945*. Trad. de Iván Sellei. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992.
- TERTULIAN, Nicolae. "Eine Phänomenologie der Subjektivität". En: PASTERNAK, Gerhard (Hrsg.). *Zur späten Ästhetik von Georg Lukács*. Beiträge des Symposiums vom 25. bis 27 März 1987 in Bremen. Frankfurt: Vervuert, pp. 83-9, 1990.
- _____. "Lukács/Adorno: la reconciliación imposible". En: VEDDA, Miguel (Comp.) *Estudios sobre Georg Lukács*. Buenos Aires: FFyL-UBA, 2007.
- _____. *Georges Lukács. Etapes de sa pensée esthétique*. Paris: Le Sycomore, 1980.