

La "Estética" de Luckács Luckács y la literatura alemana*

En algunas de las contraportadas de la traducción española de sus *Obras completas*, se dice que «la obra de Georg Lukács está llamada a ser uno de los documentos más significativos de nuestra época».

Siempre resulta expuesto tal tipo de predicciones cara al futuro (justificables, no obstante, como reclamo publicitario); pues son difíciles de prever las inquietudes y situaciones intelectuales y vivenciales del mañana, y más aún la valoración que desde esa perspectiva alejada en el tiempo se hará de la importancia y representatividad de las diversas realizaciones culturales de nuestro ahora. Quitemos, pues, por elemental prudencia, de aquella afirmación la partícula aumentativa, suavicemos cierto matiz de preeminencia o privilegio, y aventuremos —ahora sin demasiado riesgo— que la obra de Lukács constituirá —y ya es— «un documento significativo de nuestra época».

Su producción bibliográfica es muy extensa, y variada en temática y en directrices ideológicas, si bien esto último sólo de modo relativo; alguna

(*) LUKACS, Georg, *Estética. I. La peculiaridad de lo estético*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona-México, D. F., Ediciones Grijalbo, S. A., 1966-1967. 1. Cuestiones preliminares y de principio, 368 pp. 2. Problemas de la mimesis, 543 pp. 3. Categorías psicológicas y filosóficas básicas de lo estético, 342 pp. 4. Cuestiones liminares de lo estético, 590 pp.

LUKACS, Georg, *Prolegómenos a una estética marxista. Sobre la categoría de la particularidad*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona-México, D. F., Ediciones Grijalbo, S. A., 1969, 316 pp.

LUKACS, Georg, *Goethe y su época. Precedido de Minna von Barnhelm*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona-México, D. F., Ediciones Grijalbo, S. A., 1968, 238 pp.

LUKACS, Georg, *Realistas alemanes del siglo XIX*. Traducción de Jacobo Muñoz. Barcelona-México, D. F., Ediciones Grijalbo, S. A., 1970, 464 pp.

LUKACS, Georg, *Thomas Mann*. Traducción de Jacobo Muñoz. Barcelona-México, D. F., Ediciones Grijalbo, S. A., 1969, 164 pp.

parte de ella (escritos circunstanciales de menor entidad), publicada en revistas y periódicos de diversas naciones y lenguas, está sin recoger en libro y difícil de conseguir o consultar; el ambicioso proyecto de su *Estética* quedó con su muerte (1971) definitivamente inconcluso.

Sus primeras obras, *El alma y las formas* (1911) y *Teoría de la novela* (1916), se inscriben en el ámbito de las «ciencias del espíritu», de originaria inspiración diltheyana. Son los frutos primerizos (Lukács había nacido en Budapest en 1885) de su formación filosófica y sus estudios universitarios en su ciudad natal y luego en Berlín y Heidelberg. En Berlín siguió los cursos de G. Simmel; en Heidelberg asistió a las lecciones de Rickert y trabó contactos personales con Weber, quien, retirado por entonces de la docencia, no obstante recibía periódicamente en su domicilio la visita de jóvenes universitarios¹. Max Weber se interesaría y animaría al joven Lukács en el proyecto que entonces elaborada de una estética sistemática² —muy diferente al que luego, al final de su vida, empezaría a elaborar—. M. Dvorak considera en 1920 que *Teoría de la novela* era la producción más importante nacida de aquella corriente de las «ciencias del espíritu».

Después de su vuelta a Hungría, en 1915, y sobre todo, tras su inscripción en el partido comunista (1918) cambia la dirección ideológica y metodológica de sus estudios; pero mantiene dentro de las nuevas coordenadas la atención anteriormente prestada a los problemas de la cultura y la literatura³. Es cuestionable el grado de ruptura que implicó ese cambio, hasta qué punto en la evolución posterior de su pensamiento aún alientan, más o menos soterrados, aspectos doctrinales de su primera época, o, por el contrario, en qué número se encontraban y qué fuerza potencial alcanzaban ciertos gérmenes en aquella latentes de esa evolución manifestada luego⁴. Horst Althaus asevera el carácter burgués de esos primeros ensayos, y el propio Lukács afirmaría que sus reflexiones de entonces no provenían ni de Marx ni siquiera de Hegel, y reconocería el tributo esencial que en ellos presta a las teorías de Dilthey, Simmel y Max Weber. Lucien Goldman valoriza, en cambio, esos ensayos por cuanto, a su entender, en ellos se encuentra una riqueza grande de intuiciones, propias para desembocar en una definida estética marxista⁵. Por otra parte se han querido detectar importantes reminiscencias weberianas en las obras posteriores de Lukács⁶, se discutió incluso el carácter marxista de sus concep-

1. Sobre las relaciones personales entre Lukács y Weber véase lo que dejó anotado la mujer de éste. Marienne WEBER, *Max Weber. Ein Lebensbild* (Tübingen 1926) 474-476. Cf. también P. HONIGSHEIM, *Erinnerungen an Max Weber, en Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 7* (Köln 1963) 161-271.

2. Cf. LUKACS, *Estética*, t. I, p. 30.

3. Cf. G. MARKUS, *Die Seele und das Leben. Der «Junge» Lukács und das Problem der Kultur*, en *Revue Internationale de Philosophie* 27 (1973) 407-438.

4. Cf. P. LUDZ, Prólogo a G. LUKACS, *Sociología de la literatura*. Traducción de M. Faber-Kaiser. 3 ed. (Barcelona 1973) 7 ss.

5. L. GOLDMANN, *Marxisme et sciences humaines* (Paris 1970) 227-228.

6. M. WEYEMBERGH, *M. Weber et G. Lukács*, en *Revue Internationale de Philosophie* 27 (1973) 474-500; I. FETSCHER, *Zum Begriff del «Objektiven Möglichkeit»*

ciones estéticas de última hora⁷ y, en general, la ortodoxia comunista de bastantes de sus doctrinas y actuaciones.

Recordemos que su libro *Historia y conciencia de clase* (1923) fue duramente criticado por Zinoviev y Bujarin en el V Congreso Internacional Comunista (junio 1924), censurando al autor de idealista, revisionista y reformista, desencadenándose contra él una violenta campaña en las revistas del partido. Lukács se vio obligado a renegar de su libro en una breve «autocrítica», iniciando entonces una larga serie de retractaciones, cada vez más amplias y onerosas. En aquel libro (calificado por Kostas Axelos como el «libro maldito» del marxismo) el pensador húngaro ponía a examen y revalorizaba las relaciones Marx-Hegel, para desde ellas reexaminar el sentido y naturaleza de la dialéctica marxista. Recordemos también que en un número de agosto de 1949 de la revista teórica del comunismo húngaro, se le acusaba de «hostilidad contra la U.R.S.S.», y que el 15 de febrero del año siguiente desde las columnas de *Pravda* el novelista Fadéiev le reprochaba su «cosmopolitismo» y «apoliticismo», el cultivar la literatura comparada y, sobre todo, el «objetivismo» en sus consideraciones sobre literatura burguesa y hasta una aproximación al existencialismo; le declaraba «culpable de haber encontrado justificaciones teóricas para la existencia de una *tercera fuerza* en materia de filosofía y de admitir su coexistencia con nuestra ideología». Casi al mismo tiempo, el ministro de Educación Popular de su país, Jozsef Revai, le hacía responsable de «una desviación derechista y de un anacronismo inaceptable», por cuanto aplicaba en 1950 consignas de «desviación táctica» establecidas para 1945 y ahora injustificables, ya que se habían variado las directrices de actuación política, agudizado la lucha de clases y el partido reanudaba la dictadura del proletariado; también le reprochaba no comprender —a pesar de haber vivido veinte años en Rusia— «la razón que eleva a la literatura soviética por encima de todas las demás y no haber captado aquello que aporta de esencialmente nuevo a la humanidad». Concluyendo que «no hay que intentar comprender los conceptos no comunistas, sino luchar contra ellos».

Los tiros se dirigían, entre otras direcciones, a la importancia que Lukács daba a grandes literatos del pasado occidental y ruso y a algún escritor contemporáneo —como Thomas Mann—, y la escasa atención que concedía a los autores soviéticos; también a su teoría de la «evolución desigual», según la cual «no hay ninguna necesidad de que todo progreso económico y social implique *ipso facto* un progreso paralelo en el dominio literario, artístico o filosófico; no es menester que un orden social y económicamente más avanzado alcance inmediatamente un arte, una literatura y una filosofía superiores». Teoría que ya le había valido severas reprobaciones por parte de Jdhanov, comisario para las letras soviéticas.

bei Max Weber und Georg Lukács, en *Ib.*, pp. 501-525; G. E. RUSCONI, *La problematica del giovane Lukács*, en *Rivista di Filosofia neo-scolastica* 58 (1966) 63-90.

7. H. ARVON, *L'Esthétique de Lukács est-elle marxiste?*, en *Revue Internationale de Philosophie* 27 (1973) 457-473.

En sus retrataciones sucesivas a cada nueva acusación, ha de «reconocer» Lukács la «verdad» de las mismas, repudiar las doctrinas por las que se le condena y toda su obra en bloque escrita antes de 1932⁸. Si tenemos en cuenta que en esos años se endurecía la política interior en los países del este de Europa, que en 1949 tuvo lugar una de las más graves purgas estalinianas, Lukács no quedó del todo malparado con sus «autocríticas» y renunciadas.

LA «ESTÉTICA» Y LOS «PROLEGOMENOS A UNA ESTÉTICA MARXISTA»

Lukács alude brevemente en el Prólogo de la *Estética* a la génesis de esta obra. «Empecé mi carrera como crítico literario y ensayista —escribe allí—, buscando apoyo teórico primero en la estética de Kant y luego en la de Hegel»⁹. En 1911-1912 elabora el plan de una estética sistemática, en la que comienza a trabajar en Heidelberg los años siguientes y que la primera guerra mundial interrumpe. «Pero fracasé totalmente en el intento. Y cuando en esta obra [la *Estética*] toma apasionadamente posición contra el idealismo filosófico, la crítica sigue dirigiéndose siempre también contra mis propias tendencias juveniles». Sus escritos inmediatos (*Teoría de la novela* se redacta durante el primer año de guerra) se orientan más hacia problemas histórico-filosóficos: «los estéticos debían ser sólo síntomas, señales de ellos». Luego su atención se encauza a la ética, la historia y la economía. «Me hice marxista, y el decenio de mi actividad política práctica es al mismo tiempo el período de discusión interna del marxismo, de asimilación real del mismo». Aunque hacia 1930 vuelve a ocuparse intensamente de problemas literarios, la estética sistemática no aparece «sino como muy lejana perspectiva» en su horizonte. Sólo más tarde, «a principios de los años cincuenta, pude pensar en volver, con una concepción del mundo y un método completamente distintos, a la realización de mi sueño juvenil, y realizarlo con contenidos y con métodos totalmente contrapuestos»¹⁰.

El plan completo proyectado por Lukács para esta nueva sistematización de la estética comprendía tres partes: primera, la peculiaridad de lo estético; segunda, la obra de arte y el comportamiento estético; tercera,

8. El «caso Lukács», muy llamativo, fue ampliamente expuesto y comentado desde tendencias muy diversas; pueden verse indicaciones bibliográficas en P. LUDZ, *l. c.*; G. E. RUSCONI, *l. c.*, p. 63, n. 1 y p. 64, n. 2. Cf. también E. FERENCZI, *L'affaire Lukács*, en *Esprit* (sept. 1950); G. DE TORRE, *Problemática de la literatura* (Buenos Aires 1951) 311-317; *Id.*, *Nuevas direcciones de la crítica literaria* (Madrid 1970) 149-152; y, sobre todo, lo que dice el propio LUKÁCS en el prólogo de 1967 a *Historia y conciencia de clase*. Trad. de F. Duque (La Habana 1970) 7-33.

9. LUKÁCS, *Estética*, t. 1, p. 30.

10. *Ib.*, p. 31.

el arte como fenómeno histórico-social. Considerando Lukács como aun provisionales los títulos de las dos últimas partes.

De ellas sólo se llegó a realizar íntegramente la primera. (Lukács interrumpió la composición de las siguientes para trabajar en una *ontología del comportamiento humano*). El texto alemán se publicó en dos volúmenes, que los editores españoles duplicaron. Ni aquella ni esta división en dos y cuatro volúmenes responde a la estructura de la obra, sino exclusivamente a razones de técnica editorial. Por eso en ambos casos la numeración de capítulos se continúa ininterrumpida a través de los volúmenes. Fue esta división en capítulos la única establecida por el autor, y la que corresponde a la concepción unitaria que presidió su redacción. Los editores españoles llaman la atención sobre ello en cada uno de los volúmenes, y el lector hará bien en tener tal hecho en cuenta. Los subtítulos de los dos primeros volúmenes en español (*Problemas preliminares y de principio* y *Problemas de la mimesis*) fueron propuestos por el traductor y aprobados por Lukács; los dos siguientes (*Categorías psicológicas y filosóficas básicas de lo estético* y *Cuestiones liminares de lo estético*), establecidos directamente por éste. Están bastante acertados, pero no reflejan todo el contenido preciso de cada volumen, muy relacionados sus capítulos con los de los volúmenes anteriores y orientados a su vez a los capítulos siguientes. Los del volumen segundo se concretan más todos ellos en el problema de la mimesis y el subtítulo que se le dio responde, por eso, con mayor acierto a esa unidad de contenido.

Según la metodología habitual en los desarrollos ideológicos marxistas, las dos primeras partes de la totalidad de la estética programada aplicarían a su estudio el materialismo dialéctico, y la tercera el materialismo histórico. Pero con gran flexibilidad e interferencias entre ambos. Se trataría de predominio de puntos de vista, no de exclusividad. «La unidad de determinaciones teóricas (en este caso estéticas) e históricas —explica Lukács— se realiza, en última instancia, de un modo sumamente contradictorio y, consiguientemente, no puede aclararse ni en el terreno de los principios ni en el de los casos concretos, sino mediante una colaboración ininterrumpida del materialismo dialéctico con el materialismo histórico»¹¹. (Y en nota añade, con suave ironía: «Las tendencias, vulgarizadoras del marxismo, del período estaliniano se manifiestan también en el hecho de que el materialismo dialéctico y el materialismo histórico se trataron a veces como ciencias separadas una de otra, hasta el punto de formarse 'especialistas' de cada rama». Es un pequeño desahogo que se toma el autor como compensación a las amarguras que anteriormente le proporcionaron los caciques ideológicos del partido; tal tipo de desahogos, y con tonos más cáusticos, se repetirán luego a lo largo del texto con relativa frecuencia).

En realidad la primera parte, única realizada, sigue un método que podemos llamar histórico-sistemático o genético-sistemático, en el que Lukács se desenvuelve con gran dominio y acierto.

11. *Ib.*, p. 14.

En *Historia y conciencia de clase* hay un párrafo famoso sobre la ortodoxia marxista, a cuyo contenido asiente plenamente en el Prólogo de 1967, no obstante las rectificaciones que señala a otras doctrinas y al conjunto de la obra. «Si se supusiera, aun sin admitirlo, que la investigación contemporánea hubiera demostrado la inexactitud 'de hecho' de algunas de las afirmaciones de Marx, un marxista ortodoxo serio podría reconocer incondicionalmente todos estos nuevos resultados, y rechazar totalmente algunas de las tesis de Marx, sin verse por ello obligado, ni un solo instante, a renunciar a su ortodoxia marxista. El marxismo ortodoxo no significa, por tanto, una adhesión sin crítica a los resultados de la investigación de Marx, no significa un acto de 'fe' en tal o cual tesis, ni tampoco la exégesis de un libro 'sagrado'. La ortodoxia en cuestiones de marxismo se refiere, por el contrario y exclusivamente al *método*. Implica la convicción científica de que con el marxismo dialéctico se ha encontrado el método de investigación justo, de que este método sólo puede desarrollarse, perfeccionarse; porque todas las tentativas de superarlo o de 'mejorarlo' tuvieron y no pueden dejar de tener otro efecto, que hacerlo superficial, banal, ecléctico»¹².

A pesar de ello, en la *Estética* extenderá su ortodoxia marxista más allá —o más acá— de sólo el método; se acercará o efectuará esos actos de «fe» respecto a los postulados marxistas y leninistas.

La consideración habitual del arte en los ambientes oficiales de los países comunistas no era muy destacada ni claramente valorativa de sus esencias, con marcada tendencia a considerar exclusivamente su funcionalidad política como mero instrumento de propaganda. Si a esto unimos la yugulación del pensamiento individual dentro y fuera del partido durante el amplio período estaliniano, no extraña la por entonces escasa producción bibliográfica marxista de interés en torno a la estética. No obstante, las recopilaciones y sistematizaciones de las dispersas sentencias de los clásicos del marxismo (Marx, Engels y Lenin) sobre literatura, arte o cuestiones estéticas, realizadas por M. Lifschitz, muestran sin lugar a dudas —en opinión de Lukács— la existencia, conexión y coherencia de tales ideas estéticas en el marxismo. «Pero —hace notar enseguida— con mostrar y probar esa conexión sistemática no se resuelve, ni mucho menos, la cuestión referente a la estética del marxismo. Si en las tendencias así reunidas y sistematizadas, de los clásicos del marxismo estuviera ya contenida explícitamente una estética o cuando menos, su perfecto esqueleto, no haría falta más que un buen texto de enlace para tener lista para el uso la estética marxista. Pero la situación real no tiene nada que ver con eso. Como muestran numerosas experiencias, ni siquiera una aplicación monográfica directa de ese material a todas las cuestiones particulares de la estética puede aportar nada que sea científicamente decisivo para la construcción integral de la estética. Nos encontramos, pues, en la paradójica situación de que hay y no hay una estética marxista, de que hay que conquistarla,

12. LUKACS, *Historia y conciencia de clase*, p. 35; cf. p. 22.

crearla incluso y que, al mismo tiempo, el resultado no puede sino exponer y fijar conceptualmente algo que existe ya según la idea»¹³.

No se trata, por tanto, de una nueva recopilación de las sentencias sobre la materia que se encuentran en los clásicos del marxismo, según una distinta ordenación lógica o temática. La estética marxista precisa ser creada, es preciso conquistarla. Aunque, por otro lado —el otro extremo de una aparente paradoja— tampoco se puede afirmar sin más su inexistencia actual. Aquellas alusiones y aplicaciones directas o incidentales de los clásicos del marxismo, si bien no proporcionan el «perfecto esqueleto» que algunos quisieran, perfilan una «idea» que es preciso desarrollar, estructurando conceptualmente, sin destruirla, los resultados de ese desarrollo. De ella hay que partir, tal como se encuentra formulada en las fuentes originarias de la ortodoxia marxista, y de los postulados o evidencias de la realidad general ya logrados y conceptualizados por el marxismo.

Lukács aduce esos testimonios estéticos repetidamente. Y no se limita a sólo ellos; en mayor número sus citas de los clásicos del marxismo se refieren a puntos de doctrina general no directamente estética. Ellas señalan los presupuestos filosóficos de que parte en un momento dado de su exposición, o prueban en el curso de un proceso o al establecerse una conclusión, que no hubo desvío doctrinal en ellos. Cita a Marx, Engels y Lenin del mismo modo y con idéntico espíritu a como un peripatético medieval o renacentista citaría una sentencia de Aristóteles o aduciría un punto de su doctrina. Son las autoridades incontrovertibles. En cambio, cuando menciona a otros teóricos del marxismo se sitúa frente a ellos en una posición más crítica, y en ocasiones criticista. Se podría decir que la ortodoxia comunista de Lukács se asienta en los principios y teorías básicas del materialismo histórico y dialéctico y en sus textos sagrados, no en otras estructuras doctrinales posteriores más o menos aceptadas oficialmente.

Lukács, al tiempo que desarrolla su estética, se esfuerza en demostrar el carácter marxista de la misma e, indirectamente, de toda su obra anterior desde su incorporación ideológica y activa al comunismo; y se defiende y contraataca —aprovechando el nuevo clima del «deshielo»— de censuras y condenas sufridas años antes.

En primer lugar, las obras de Marx y Lenin no exigen al pensador marxista de una investigación personal sobre la realidad, ni le disculpan si la abandona. Esa investigación es más necesaria en estética —y en cuestiones literarias—, por cuanto hay y no hay una estética marxista, por cuanto la «idea» que de la misma se contiene en las fuentes ideológicas del marxismo pide ser expuesta y fijada conceptualmente. Y ello, naturalmente, andando los caminos que señala el método de la dialéctica marxista. «La dirección de esos caminos —escribe— está contenida, con evidencia indubitable en la totalidad de la imagen del mundo proyectada por los clásicos del marxismo, especialmente por el hecho de que los resultados presentes

13. LUKÁCS, *Estética*, t. 1, pp. 15-16.

se nos aparecen como metas de aquellos caminos... Sólo realizando y manteniendo, mediante la propia investigación, ese método, la orientación de esos caminos, se ofrece la posibilidad de tropezar con lo buscado, de construir correctamente la estética marxista o, por lo menos, de acercarse a su esencia verdadera. Ni una ni otra cosa conseguirá el que alimente la ilusión de poder, con una simple interpretación de Marx, reproducir la realidad y, al mismo tiempo la concepción de ésta por Marx. Los objetivos sólo pueden conseguirse mediante una consideración sin prejuicios de la realidad y mediante su elaboración con los métodos descubiertos por Marx: fidelidad a la realidad y fidelidad al marxismo»¹⁴. Y concuye con respecto a la realización de su *Estética*: «En este sentido, aunque el presente trabajo es en todos sus elementos y en su totalidad resultado de una investigación autónoma, no se presenta con ninguna pretensión de originalidad. Pues debe todos los medios que utiliza para acercarse a la verdad —todo su método—, al estudio de la obra que nos han legado los clásicos del marxismo»¹⁵.

En segundo lugar, se afirma en la rectitud y necesidad de su postura intelectual frente a las grandes figuras del pensamiento y la literatura del pasado: «la fidelidad al marxismo significa al mismo tiempo la continuidad con las grandes tradiciones del dominio intelectual de la realidad por el hombre»¹⁶. En el período estalinista, «y especialmente por obra de Jdhanov», se acentuó exclusivamente, de modo unilateral y metafísico, es decir adialéctico, «ignorando el momento de la continuidad en el desarrollo mental de los hombres», lo que separaba a aquél de éstas. «La realidad —y por eso, también, su reflejo y reproducción mental— es una unidad dialéctica de continuidad y discontinuidad, de tradición y revolución, de transiciones paulatinas y saltos». Lo contrario es encerrar en unos límites angostos y empobrecedores, «reducir a una abstracta diversidad», el rico contenido de lo nuevo. «En los clásicos del marxismo —recalca Lukács— no se encuentra rastro alguno de esa metafísica contraposición entre lo viejo y lo nuevo». Y añadirá, como aplicación a la estética que construye: «El aferrarse a este método, único correcto, es acaso para la estética aún más importante que en otros terrenos». Proclamando así que en ella intenta continuar y coronar sus esfuerzos de antaño en tal sentido. «Toda la construcción y todos los detalles de ejecución de esta obra —precisamente porque debe su existencia al método de Marx— dependen del modo más profundo de los resultados conseguidos por Aristóteles, Goethe y Hegel no sólo en sus escritos directamente relativos a la estética, sino en la totalidad de sus obras»¹⁷.

Estos tres autores no son los únicos. También reconoce expresamente una deuda especial respecto a Epicuro, Bacon, Hobbes, Spinoza, Vico, Diderot y Lessing, más los pensadores rusos demócrata revolucionarios.

14. *Ib.*, p. 16.

15. *Ib.*, pp. 16-17.

16. *Ib.*, p. 17.

17. *Ib.*, p. 18.

La obra de Goethe —como veremos más adelante— ha sido objeto de estudio casi permanente por parte del autor húngaro. Del Estagirita le atrae la solidez lógica y el sentido naturalista (que él traduce materialista) de su proceder filosófico, su postura antitética al idealismo platónico, extensivo a toda clase de idealismos, y algunos aspectos de sus conceptos de esencia, forma y, naturalmente, de mimesis y catarsis¹⁸; aunque se advierte como un cierto pudor en las referencias, haciéndolas preceder o acompañar de cierto tipo de explicaciones o aclaraciones que se nos aparecen más como una justificación o disculpa por la cita hecha que como propios comentarios doctrinales. El afán por incorporar los conceptos aristotélicos de esencia y forma a un pensamiento estrictamente materialista los hace perder mucho de su más rico contenido filosófico.

Los intentos de reincorporar a Hegel dentro del sistema doctrinario marxista-leninista presentan aspectos particulares que tuvieron importantes repercusiones en la obra y en la vida de Lukács. Ya hemos señalado que las violentas censuras a su libro *Historia y conciencia de clase* por parte de Zinoviev y Bujarin en el V Congreso de la Internacional Comunista en buena medida se orientaban contra esta valoración de Hegel. Evitando nuevas censuras que a pesar de todo se producirían en esta y en otras direcciones, Lukács demoraba, en espera de que soplasen vientos más favorables, la publicación de *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*. Su composición estaba terminada a finales del otoño de 1938. En el Prólogo que escribió para la edición española describe brevemente la situación ambiental que le forzaba a tal demora. «La causa principal del retraso en la aparición de esta obra (diez años después de su redacción) fue la 'nueva concepción' de la filosofía hegeliana formulada durante la guerra por Zdanov. Como parte de la propaganda de guerra groseramente simplificadora producida durante el período de Stalin, se decidió por decreto que Hegel había sido un representante de la reacción feudal contra la Revolución Francesa. Esa concepción coincidía además ampliamente con la vulgarización general propia de la tendencia dominante en dicho período. La definición del socialismo se determinó en todas las ciencias sociales por las características de 'novedad absoluta' respecto de todas las formaciones anteriores; el descubrimiento de precedentes históricos y de correspondencias temáticas objetivas se consideró, por tanto, 'objetivismo', violación del 'partidismo' estaliniano. Como consecuencia de todo ello —y a diferencia de lo que ocurría con Marx, Engels y Lenin— no se admitía ya entre Hegel y Marx más que una contraposición excluyente»¹⁹.

Repetidamente, en sus escritos posteriores a la muerte de Stalin, insistirá en estos conceptos, con agudas punzadas críticas, directas o indirectas,

18. Véase lo que en H. H. HOLZ, L. KOFLER, W. ABENDROTH, *Conversaciones con Lukács*. Trad. de J. Deike y J. Abásolo (Madrid 1969) 204, dice sobre la ética de Aristóteles.

19. LUKACS, *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*. Trad. de M. Sacristán (Barcelona-México, D. F. 1970) 9-10.

contra la angostura y necesidad de un ambiente que esterilizaba y deformaba el pensamiento que él jugó auténticamente marxista. Así en el Prólogo, del mismo año 1963, al volumen séptimo de la edición Luchterhand de sus obras completas²⁰, insiste sobre el tema general tratado en la obra anterior, terminando intencionadamente con esta cita de Lenin: «No se puede entender del todo el *Capital* de Marx, y especialmente el capítulo primero, si no se ha estudiado y comprendido toda la lógica de Hegel. Por tanto al cabo de medio siglo ningún marxista ha entendido a Marx». También recordará la afirmación del mismo Lenin de que la dialéctica hegeliana es una de las tres fuentes del marxismo²¹.

Se trata, como puede verse, de un interés permanente en Lukács por el problema del método, al que somete una y otra vez a examen. Al establecer el método dialéctico-materialista, Marx ha dado con el método verdadero para el conocimiento de la sociedad y de la historia, dice en *Historia y conciencia de clase* y repetirá luego constantemente. Pero ello no debe implicar estatismo en una cosa ya alcanzada; es preciso proseguir la conquista, avanzar en la dirección señalada desvelando las implicaciones del método —en sí mismo y no sólo en sus aplicaciones— según el espíritu y el sentido que le dieron sus creadores. «El predominio del interés metódico —escribirá Peter Ludz— es una grapa que sujeta —formalmente— la obra de Lukács como un todo»²².

Para la *Estética*, además del aprovechamiento de una investigación y aplicación del método al sujeto particular que se estudia, interesa aprovechar, privándolas de su lastre idealista, ciertas categorías estéticas ya establecidas o desarrolladas por Hegel. Este es, al mismo tiempo, un «alto modelo» y un estímulo para la emulación. Como su filosofía del espíritu contiene una estética, de magnífica arquitectura y amplio desarrollo, también la filosofía marxista, que corrige aquella radicalmente pero desarrollando y llevando a perfección sus variados elementos positivos, debe establecer otra de similar grandeza en estructuras y desarrollo, igualmente ambiciosa de totalidad. «En el texto se hablará muchas veces de la cuestionabilidad de la estética hegeliana, tanto en su fundamentación cuanto en sus detalles; pero el universalismo filosófico de esa estética, su modo histórico-sistemático de sintetizar, es siempre ejemplar para el planteamiento de cualquier estética. Sólo con el conjunto de las tres partes previstas podrá esta estética realizar una parcial aproximación a ese alto nivel»²³.

El contenido directo de la *Estética* de Lukács ha sido expuesto muchas veces, casi siempre de un modo parcial²⁴. No es fácil compendiar su

20. En la edición española de sus obras completas se encuentra encabezando el volumen *Goethe y su época*. La cita de Lenin en p. 20 de esta edición.

21. *Ib.*, p. 62.

22. P. LUDZ, *l. c.*, p. 19.

23. LUKÁCS, *Estética*, t. 1, p. 12.

24. El lector español puede ver, entre otros, R. DE LA CALLE, *G. Lukács y/o la estética diferencial*, en *Teorema* (junio 1971) 71-82; J. PLAZAOLA, *Introducción a la Estética* (Madrid 1973) 209-212; J. A. MARÍN MORALES, *En torno a la estética de Georg Lukács*, en *Arbor* 89 (1974) 373-386.

pensamiento múltiple, cuyo curso traza a veces complicados meandros o desvía sus aguas por canales marginales; dificultad, por otra parte, que se extiende a la generosidad de su obra. Como escribe Román de la Calle, «el tratamiento diferencial, que el propio Lukács realiza, es 'circundante', como su estilo. Vuelve una y otra vez sobre el mismo tema, enfocándolo desde distintas perspectivas, a través del conjunto, variado y disperso, de sus aportaciones. Y si esto fuera poco, lo voluminoso de su producción añade una dificultad más, que debe sumarse a cuantas presenta su fecundo pensamiento, tan inestable como su biografía, entreverada de éxodos, cargos políticos, retractaciones y conatos revolucionarios»²⁵. Y refiriéndose directamente a la *Estética*: «Cada característica, cada categoría, cada proceso del campo estético es descrito y comparado, a la vez, minuciosamente, con su correspondiente en la esfera científica, en un titánico esfuerzo por realizar un estudio paralelo de ambas temáticas a través de incansables planteamientos circundantes. Así se suceden continuamente divisiones, subdivisiones, matices y relaciones interminables»²⁶.

A pesar de su denuncia contra la estética de Hegel por cuanto absorbe esta en la teoría del conocimiento, Lukács mismo al elaborar la suya parte y permanece en una teoría del conocimiento. Supone la realidad material y formalmente unitaria del mundo, y que las formas de la objetividad, las categorías correspondientes a los objetos y a sus relaciones, no son fruto de la consciencia del hombre, sino realidades existentes en sí. Su infinidad cognoscitiva y extensiva impone una adaptación y una selección en el *reflejo* cognoscitivo de la misma, que, por tanto, no es puramente mecánico o fotográfico. Condicionado este reflejo subjetivamente en el animal a meros componentes fisiológicos y en el hombre, además, de un modo social²⁷. Inicialmente mezcladas y confundidas, el proceso de hominización, en virtud del trabajo y del lenguaje, va separando y diferenciando las formas primordiales de ese reflejo: el de la vida cotidiana, como base o principio común, y los de la ciencia y el arte. Estos, en un principio vinculados con la magia y la religión, se separan paulatinamente de ellas y entre sí por una mutación del contenido propio de cada uno. El reflejo cotidiano se ejercita en el conocimiento común del singular; el científico busca la captación de lo general abstracto desde las cosas concretas; el reflejo estético es intermedio entre la singularidad de las cosas y la generalidad abstracta de la ciencia. Esta es por esencia desantropomorfizadora; al contrario que el reflejo estético. «Sus generalizaciones [las del reflejo estético] se realizan en el marco de la sensibilidad humana, ...por fuerza acarrear en cierto modo una intensificación de la inmediatez sensible para poder ejecutar con éxito estético el proceso de generalización. No puede haber en lo estético nada análogo al papel de la matemática en las ciencias»²⁸. Su objeto fundamental «es la sociedad en su intercambio o metabolismo con la natura-

25. R. DE LA CALLE, *l. c.*, p. 72.

26. *Ib.*, p. 76.

27. Cf. LUKÁCS, *Estética*, t. 1, pp. 21 ss.

28. *Ib.*, p. 258.

leza»; es decir, «una realidad en la cual el hombre está necesariamente y siempre presente»²⁹.

La *mimesis*, «la otra fuente del arte, la decisiva», «no significa desde el punto de vista de la teoría general del conocimiento, ninguna irrupción en territorio nuevo»³⁰. Se trata de ver cómo el reflejo estético se convierte en práctica de un sujeto, cómo éste conforma artísticamente la realidad objetiva, histórico-social, potenciándola intensivamente sin desvirtuarla, sin subjetivizarla. De ahí que el principio determinante de una obra de arte sea su contenido, y la forma artística surja de ese contenido como medio para expresarlo. La forma estética genuina y originaria es siempre la forma de un determinado contenido. De ahí también que el gran artista —el «clásico»— percibe y expresa la *totalidad*: donde lo individual se inserta en el dinamismo histórico-social, donde lo concreto es a un tiempo genérico y típico. Esta categoría de la totalidad se refiere tanto a la realidad como al sujeto.

El artista *homogeneiza* en su obra los elementos heterogéneos de la realidad, potenciando los más significativos, al tiempo que concentra todas sus facultades y energías —las homogeneiza— en este empeño y tarea única. El que llama *hombre entero*, vive la vida cotidiana, que es heterogénea, discurrendo y dispersándose por toda su superficie; es un ser particular que conoce y actúa pragmáticamente; sólo inconscientemente es un ser genérico —en cuanto que contempla, trabaja, habla, etc.—. Para devenir *hombre enteramente* activo en lo estético es preciso elevarse conscientemente al nivel de la genericidad, más allá de la mera concreción práctica³¹.

El aspecto de la totalidad por parte del sujeto lleva a la consideración de los fundamentos y principios generales psicológicos del comportamiento estético. «Pese a toda la continuidad histórico-social de su despliegue, lo estético renace y crece siempre —tanto creadora como receptivamente— en los individuos humanos singulares. Por eso no basta con poner de manifiesto los principios que determinan los contenidos y las formas de lo estético para cada período, etc., en su entorno concreto y como único ámbito posible de juego para la actividad de los individuos. Hay que mostrar también cómo actúa lo específicamente estético en los individuos singulares, cómo lo estético se separa en ellos de las formas de reflejo propias de la cotidianidad y de la ciencia»³². Lukács realiza este estudio aplicando y adaptando la doctrina reflexológica de Pawlov. El reflejo estético en el individuo se situará dentro del sistema 1' de señalización, intermedio entre el sistema 1 con los reflejos condicionados y el 2 con el lenguaje y el pensamiento. De este modo introduce dentro de una concepción mate-

29. *Ib.*, p. 259.

30. *Ib.*, t. 2, p. 7.

31. Sobre el sentido de la categoría de totalidad en otros escritos lukácsianos cf. R. PASCAL, *Georg Lukács: El concepto de totalidad*, en G. H. R. PARKINSON, Editor, *Georg Lukács. El hombre, su obra, sus ideas*. Trad. de J. C. García Borrón (Barcelona-México, D. F. 1973) 171-198; A. PEREZ ESTEBEZ, *Georg Lukács y la categoría de totalidad*, en *Teorema* 5 (1975) 67-84.

32. LUKÁCS, *Estética*, t. 3, p. 7.

rialista del arte la actuación de la fantasía creadora, de la intuición, y el reflejo estético pierde rigidez, ya le consideremos en sí mismo o con respecto al reflejo científico. La acción receptiva estética y su elaboración creadora no es un proceso mecanicista ni meramente naturalista.

Con todo ello desembocamos en la categoría de la *particularidad*, que «expresa del modo más adecuado la naturaleza estructural de lo estético»³³. «Siempre he considerado a la particularidad como una categoría central de la estética»³⁴.

«La clarificación de este asunto —escribe Lukács— presupone, desde luego, un conocimiento preciso de la naturaleza de las categorías generalidad, particularidad y singularidad, pues sólo la unión de su identidad objetiva, como reflejo de la realidad objetiva unitaria, con su diversidad en el reflejo científico y estético puede iluminar plenamente este complejo». Añadiendo: «Como es natural, rebasaría el marco de nuestras discusiones el tratar estos problemas, aunque fuera brevemente, a la vez desde el punto de vista lógico-temático y desde el de la historia de la filosofía»³⁵.

Para subsanar esta laguna, para dar a este problema toda la extensión requerida tanto en el orden de la historia de la filosofía como en el lógico-temático, Lukács publicó diversos trabajos sobre la cuestión en *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* y otro en el volumen *Festschrift für Ernst Bloch* (Berlín 1955). Se editaron luego en libro —primero en traducción italiana (1955)— con el título *Prolegómenos a una estética marxista*. Prolegómenos «en un sentido bastante limitado» —como escribía su autor en el Prólogo para esa edición italiana—, por cuanto reducidos a este exclusivo tema de la particularidad, pero muy importantes para comprender su concepción de la estética: «El problema de la particularidad —insiste allí— es uno de los más descuidados, tanto desde el punto de vista lógico cuanto desde el estético, y, al mismo tiempo, constituye a mi juicio uno de los problemas centrales de la estética. El presente estudio debe considerarse, pues, como un *prolegomenon* a mi estética en un sentido bastante limitado; pero contiene el tratamiento sumario, aunque de todos modos monográfico, de uno de los problemas más importantes de toda la estética»³⁶.

Comprende esta obra unos capítulos (I-III) de historia de la filosofía sobre el problema general de la particularidad: la cuestión de la particularidad en la filosofía de Kant y Schelling; El intento de solución de Hegel; Lo particular a la luz del materialismo dialéctico; otro (capítulo IV) que, en el mismo plano de historia de la filosofía, mira más concretamente al desarrollo de tal noción en el ámbito estético: El problema estético de lo particular en la Ilustración y en Goethe; para desembocar (capítulo V) en un estudio teórico general sobre lo particular como categoría central de la estética. Capítulos que constituyen la Primera Parte y fundamental de

33. *Ib.*, p. 199.

34. LUKÁCS, *Prolegómenos a una estética marxista*, p. 11.

35. LUKÁCS, *Estética*, t. 3, p. 199.

36. LUKÁCS, *Prolegómenos a una estética marxista*, p. 13.

estos *Prolegómenos a una estética marxista*. Y se complementan en la Segunda Parte con ciertas concreciones y aplicaciones de la particularidad como categoría estética en la forma artística, el estilo, la técnica, la subjetividad estética y la originalidad artística (capítulos VI-XI).

Digamos que la traducción española se hizo sobre el texto de los originales en alemán, conservando la ordenación establecida para la edición italiana, añadiéndose nuevos capítulos en la Segunda Parte, de un original inédito facilitado por el autor (capítulos XII-XVII: Esencia y fenómeno; Perduración y caducidad; La individualidad de la obra y la particularidad; Lo típico: problemas de contenido; Lo típico: problemas de forma; El arte como autoconsciencia de la evolución de la humanidad).

La primera labor para determinar esta categoría estética después de verla surgir y desarrollarse en la historia de la filosofía, es liberarla de las motivaciones idealistas en que allí se halla frecuentemente envuelta. Lukács busca otras motivaciones nuevas, más acordes con la concepción materialista, en un contacto de la actividad artística con la realidad objetiva a través del reflejo estético, en la misma aspiración a reproducir aquella realidad objetiva de un modo fiel, profundo y veraz.

Ese empeño reproductor no es un simple reflejar, sino que introduce una cierta generalización. El reflejo de la vida cotidiana —como ya sabemos— se ejercita en el conocimiento común de lo singular; el reflejo científico busca la captación de lo general abstracto desde las cosas singulares. Lo que en este último es «campo» mediador desde la singularidad concreta hacia la generalidad abstracta y científica, en el reflejo estético es «punto central organizador», «literalmente un centro, un punto colector en el que se centran los movimientos». Tanto la singularidad como la universalidad aparecen aquí como superadas por la particularidad, siendo conclusivo el movimiento hacia ella. Si la determinación del reflejo científico se hacía a base de las categorías de *universalidad* o *generalidad abstracta (científica)*, el reflejo estético se establecerá primordialmente sobre la categoría de *particularidad*. Categoría, pues, «central de la estética, como *categoría regional* de la misma, por así decirlo»³⁷. Que es distinta de sus elementos mediadores —lo general y lo singular— y mucho más que una simple combinación de ambos: es superación de ellos, pero no desaparición, «sino siempre también una preservación»³⁸. Lo esencial —general— y lo fenoménico —singular—, separables intelectualmente en la ciencia, no lo pueden ser en la obra de arte. «El arte crea una *nueva* unidad de fenómeno y esencia en la cual la esencia está, por una parte y como en la realidad, contenida y oculta en el fenómeno, pero, por otra parte, penetra además todas las formas aparentes de tal modo que —cosa que no ocurre en la realidad— esas formas aparecen, en todas sus manifestaciones, como reveladoras unívocas e inmediatas de su esencia»³⁹. La finalidad del arte no

37. *Ib.*, p. 178.

38. *Ib.*, p. 168.

39. *Ib.*, p. 236. Cf. sobre el tema G. H. R. PARKINSON, *Lukács, sobre la cate-*

será comprender conceptualmente leyes universales, sino representar lo particular mediante imágenes sensibles.

Y otra vez, desde la perspectiva de la particularidad, se destaca la importancia de lo típico en el arte; ya que permite expresar en totalidad «intensiva», no «extensiva», personajes y situaciones, los momentos determinantes, esenciales humana y socialmente, de un período histórico. Lo que la obra de arte expresa es lo típico; lo que le permite al artista dar razón objetiva de una concreta situación social conformando sólo un «trozo» de su realidad total, es su posibilidad de registrar tipos y situaciones típicas. En lo típico se lleva a cabo «la superación de lo singular en lo particular»⁴⁰. Como escribe en la *Estética*, lo típico es «aquella concentración de los hechos de la vida en el reflejo que... no puede ser eficaz más que si los acontecimientos y las reacciones se seleccionan y agrupan de acuerdo con los momentos de la vida que los hombres son capaces de percibir inmediatamente como reproducciones de las correspondientes partes de su existencia»⁴¹.

La *Estética* de Lukács se establece, pues, en una comparación e interacción constante entre los reflejos científico y estético, que tienen su punto de arranque en la cotidianidad, y vuelven a ella en movimiento dialéctico tras los procesos diferenciadores. Aparte de los presupuestos generales de la concepción marxista de la realidad (eso sí, matizados muy personalmente por Lukács en multitud de aspectos) hay otros, también de base, ontológicos y psicológicos sin aclaración previa o pruebas suficientes, como él mismo reconoció en sus conversaciones con Holz⁴². La percepción de esta insuficiencia de base, la conveniencia o necesidad de dotar a estos presupuestos de consistencia dentro de las estructuras de su filosofía, pudiera haber sido una de las causas por las que Lukács interrumpió la continuación de su *Estética*. La *ontología del comportamiento humano* en que últimamente trabajaba, es posible que, entre otros, tuviese ese carácter de explicación y prueba de tales fundamentaciones. Aunque también es posible, como tantas otras veces, un viraje en su pensamiento que le exigiese nuevas revisiones mentales.

El método genético-sistemático tiene en el orden filosófico unas deficiencias de raíz, que los resultados de brillantez que con él logra Lukács no nos pueden hacer olvidar. La respuesta a través de los orígenes nos indica cómo una cosa ha surgido y, a veces, por qué ha surgido; pero no dice qué es esa cosa. En ocasiones como la presente, determinar esos orígenes y el modo de su desarrollo hasta su situación actual es muy difícil y sus resultados sumamente problemáticos; son más oscuros que la realidad que con ellos se quiere aclarar. Interpretamos los pocos datos conocidos «analógicamente» por similitud con las condiciones actuales. Ello aparte, Lu-

goría central de la estética, en Georg Lukács. *El hombre, su obra, sus ideas*, pp. 129-169.

40. LUKÁCS, *Prolegómenos a una estética marxista*, p. 70.

41. LUKÁCS, *Estética*, t. 2, p. 56.

42. HOLZ, KOFLER, ABENDROTH, *Conversaciones con Lukács*, pp. 15 ss.

kács selecciona, manipula e interpreta los datos de la prehistoria y de la etnología en una dirección preconcebida, que ningún prehistoriador o etnólogo —de cualquier tendencia— admitiría hoy.

No obstante estas y otras deficiencias de base y de desarrollo que sería largo enumerar, y el grado de aceptación o desacuerdo que su contenido provoque, el ambicioso proyecto de esta *Estética* y la parte que se realizó de ella, hacen que su redacción cuente entre los más grandes momentos de la historia de esta ciencia. Y las discusiones sobre su ortodoxia o heterodoxia marxista no impiden que de momento, y mientras no surja algo superior en este campo, se le considere como el «Marx de la Estética»⁴³.

LUKACS Y LA LITERATURA ALEMANA

Lukács no llegó a cumplimentar el vastísimo programa de su *Estética*. Un indicio —sólo un indicio, y no sabemos hasta qué grado indicador— de lo que podría ser su empleo del materialismo histórico a la estética nos lo dan sus trabajos sobre autores y obras literarias. Nos detendremos muy brevemente en los que dedicó a la literatura alemana recogidos en los tomos VI, XI y XII de la edición española de sus obras completas. Se trata respectivamente de *Goethe y su época, precedido de Minna von Barnhelm, Realistas alemanes del siglo XIX* y *Thomas Mann*.

En el aspecto más externo hay que señalar, en expresión del mismo Lukács, el carácter fragmentario —subjetiva y objetivamente— de esos libros⁴⁴, menos acentuado en *Thomas Mann*. Se trata en todos ellos de trabajos diversos, escritos entre 1934 y 1955; es decir, durante el cuarto período de su trayectoria bio-bibliográfica y de evolución de su pensamiento, según la conocida división establecida por Ludz⁴⁵. Sólo *Minna von Barnhelm*, de 1963, y *Sobre un aspecto de la actualidad de Shakespeare*, de 1964 (recogido al final de *Realistas alemanes del siglo XIX*), sobrepasan esas fechas.

Goethe y su época, aparte el estudio sobre *Minna von Barnhelm* que le precede, recoge los siguientes trabajos: *Los sufrimientos del joven Werther*, *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister*, *El epistolario Schiller-Goethe*, *La teoría schilleriana de la literatura moderna* y *El «Hyperion» de Hölderlin*.

Realistas alemanes del siglo XIX comprende estudios sobre H. von Kleist, Eichendorff, G. Büchner, Heine, G. Keller, W. Raabe, Fontane y sobre el *Fausto* de Goethe; a los que se añaden, sin más razón especial que la de incorporarlos a alguno de los volúmenes de sus obras, otros dos, más breves, sobre *Don Quijote* y el citado sobre Shakespeare.

43. LUDZ, l. c., p. 18.

44. Cf. LUKACS, *Realistas alemanes del siglo XIX*, p. 1; Id., *Goethe y su época*, p. 7.

45. LUDZ, l. c., pp. 10-13.

Thomas Mann constaba en su primera edición (1948) de dos trabajos: *A la búsqueda del burgués* y *La tragedia del arte moderno*. Estudia en ellos la relación existente entre arte y burguesía, a propósito de las obras de *Thomas Mann*, centrandó el primero en «Los Buddenbrooks» y el segundo en «Doktor Faustus». Añadió después otro tercero (*Lo lúdico y sus motivaciones*), dedicado a «Las confesiones del caballero de industria Félix Krull». Alrededor de esas obras se examinan, como estrellas de una misma constelación, prácticamente todas las otras obras del autor de *La montaña mágica*, según su importancia en el conjunto de la producción literaria del novelista y las finalidades expositivas y doctrinales del comentario de Lukács.

A cada uno de los volúmenes puso un Prólogo en el que justifica la inclusión de los trabajos que lo integran y donde intenta destacar la unidad de los mismos a pesar del carácter fragmentario de su conjunto. En *Goethe y su época, precedido de Minna von Barnhelm*, el Prólogo que encabeza es el correspondiente al volumen séptimo de la edición Luchterhand de las obras completas de Lukács, que incluía, además de los ensayos indicados, los correspondientes a *Realistas alemanes del siglo XIX* y *Thomas Mann*. Todos estos Prólogos tienen su interés y su razón particular, y se constituyen —con excepción del que precede a *Thomas Mann*— en unos nuevos ensayos.

Lukács, nacido súbdito del imperio austro-húngaro, formado universitariamente en Alemania, se encontró muy vinculado siempre a la cultura alemana. No debe extrañar, por eso, la atención que prestó a su literatura. Que no fue comprendida por muchos de sus correligionarios políticos. Como tampoco su interés por la literatura y el pensamiento del siglo XIX.

Por ambas cosas le lanzarían ataques y, pasado el período de sus «auto-críticas», defenderá con más insistencia de la que suele ser habitual en un escritor, las razones que le llevaron a estudiar los autores alemanes y la literatura del siglo XIX. «Cuando hoy se suscita alguna cuestión de la literatura o la cultura alemana —escribe en el Prólogo a *Goethe y su época*— se tropieza muy frecuentemente con prejuicios contrarios a toda dedicación o nueva dedicación a las mismas. El problema de la cultura alemana suele plantearse de un modo general abstracto, razón por la cual se le da inevitablemente soluciones generales y abstractas, falsas. Una de las respuestas corrientes es la recusación violenta de toda la cultura alemana, lo cual suena a radical actitud antifascista. Pero, en realidad, ese radicalismo es más que discutible. ¿Es acaso la germanofobia garantía de antifascismo, o hasta de resistencia a la reacción? ¿No se encuentran claros reaccionarios y hasta fascistas en las filas de los políticos, los escritores, etc., antialemanes? ¿Qué claridad se consigue intelectualmente condenando a Nietzsche o a Spengler por padres espirituales del antihumanismo moderno y entusiasmándose al mismo tiempo por Ortega y Gasset, sólo por no ser éste alemán?»⁴⁶. Y más adelante da esta razón de indudable

46. LUKACS, *Goethe y su época*, p. 53.

valor positivo dentro de la ortodoxia marxista: «No es ninguna casualidad que las leyes de la contradictoriedad del movimiento histórico, los principios capitales del método dialéctico, se hagan consciencia precisamente en Alemania y en el período que va de Lessing a Heine, ni el que Goethe y Hegel lleven ese método a la mayor altura alcanzable dentro de los límites del pensamiento burgués... Se sigue de esa situación que uno de los últimos períodos progresivos del pensamiento burgués, una de las últimas revoluciones intelectuales, ha ocurrido precisamente en la Alemania de Goethe, y que no es casual que ese desarrollo haya sido coronado por los también alemanes Marx y Engels con el método supremo de la filosofía, con el descubrimiento de la dialéctica marxista»⁴⁷.

En el Prólogo a *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista* hablará de «las raíces específicamente alemanas de la obra vital de Marx, ...lo profundamente alemana que es su obra, empezando por su estructura mental y terminando por la dación de forma verbal»⁴⁸.

Por otro lado, el siglo XIX es el siglo de la gran literatura realista, cuando el contenido más cuenta sobre la forma y la determina. Lo que es el ideal literario para Lukács.

En estos ensayos se encuentran las cualidades y limitaciones propias de toda la crítica literaria lukácsiana. Quizás estas últimas se nos hagan más patentes por verlas reflejadas en tanta crítica anodina y pretenciosa que nos invade, que copiando sus esquemas, pero sin la cultura e inteligencia del pensador húngaro, dejan vergonzosamente al desnudo y deformamente destacadas tales limitaciones. Si bien al mismo tiempo, por contraste, nos parezca más grande su agudeza para ver —o imaginar— relaciones socio-literarias o político-literarias y de mayor amplitud los horizontes filosóficos y estéticos en que desenvuelve su crítica.

Trazar las características de la crítica lukácsiana alargaría desmesuradamente esta nota, ya demasiado extensa. Por otra parte, son de sobra conocidas. Refiriéndonos de una manera más concreta a algunos de los ensayos aquí mencionados, digamos sólo que a Goethe le sitúa en cimas paralelas como filósofo y literato, y altísimas; aunque al vincularlo tan estrechamente a los ideales de la Ilustración rebaja, sin quererlo, la magnitud de su genio. Que en sus juicios sobre Schiller no puede explayarse ponderativamente por las censuras que contra éste formulara Lenin. Que los finos análisis psicológicos de Mann, sus magníficas creaciones intimistas o el clima de misterio sobrenatural de, por ejemplo, «Doktor Faustus», poco o nada le dicen a Lukács. Son parte del precio que paga a su concepción sociológica y filosófica de la literatura.

* * *

47. *Ib.*, pp. 61-62.

48. LUKÁCS, *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*, p. 15.

Volvemos a lo que decíamos al principio. La obra de Lukács es y constituirá un documento importante y significativo de nuestra época. Como escribe Ludz, «apenas existe un pensador marxista y contemporáneo que haya provocado tan apasionada aceptación y repulsa en Occidente y Oriente, y a buen seguro no son demasiados los autores contemporáneos que durante tanto tiempo hayan influido en los intelectuales europeos. Tal influencia se expandió y se expande realmente en profundidad y en amplitud. Las obras histórico-filosóficas y estéticas de Lukács se discuten en Alemania, Francia e Italia, en parte incluso en Inglaterra y en los Estados Unidos⁴⁹. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Benedetto Croce, Abram Deborin, Georges Gurvitch, Karl Mannheim, Siegfried Marck, Herbert Marcuse, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre y Alfred Weber, citados de entre muchos, se han ocupado de la personalidad de Lukács. Durante casi toda su vida sostuvo discusiones con Thomas Mann»⁵⁰.

Se puede estar o no de acuerdo con sus teorías, pero es siempre un pensador a tener en cuenta.

La edición de su obra completa en español, iniciada por la Editorial Grijalbo, en cuidadas traducciones y pulcra y sobria presentación exterior, es una empresa digna de alabanza.

FERNANDO SORIA

49. Y habría que añadir que, de un tiempo a esta parte, también en España.

50. LUDZ, *l. c.*, p. 15.