

## ARTE Y "REALISMO" EN EL PENSAMIENTO DE GEORG LUKACS

Alvaro Quesada

Si tuviéramos que señalar un tema de reflexión que atravesase como una constante la obra del pensador húngaro Georg Lukács, creo que podríamos apuntar su preocupación por la necesidad en el hombre de la afirmación de valores auténticos y absolutos, por un lado, y su conciencia, por otro, de la caducidad y relatividad de los valores que rigen su vida inmediata y cotidiana, su momento individual e histórico. Toda su obra es la búsqueda de un método filosófico que le permita explicar coherente y satisfactoriamente esta aparente antinomia.

Es quizá por eso que Lukács centra su investigación en el estudio de los problemas suscitados por el arte y la literatura, en donde este problema es evidente, no sólo en los contenidos y temas de las obras, sino también en el hecho mismo de la existencia y supervivencia de la obra de arte. ¿Cómo, partiendo de la representación de ciertos hechos o personajes tomados de este mundo de valores relativos, de lo cotidiano, particular y contingente, el artista y el escritor conforman una obra que adquiere validez general y universal, que supera la relatividad y precariedad del mundo que le dio origen, y que sigue teniendo validez trasponiendo los límites biográficos e históricos del autor?

Es la reflexión sobre estos problemas y su preocupación por encontrarles la solución más coherente y adecuada, lo que hace a Lukács pasar por diversas escuelas y métodos filosóficos, desde el neokantismo y la influencia de la filosofía de las "ciencias del espíritu" en "El alma y sus formas" (1910), hasta la influencia de Dilthey y Hegel en el historicismo dialéctico de "La teoría de la novela" (1920), y es lo que lo lleva finalmente al mar-

xismo, a partir de "Historia y conciencia de clase" (1923).

La concepción de la dialéctica marxista proporciona a Lukács la posibilidad de contemplar lo relativo y lo absoluto no como dos principios opuestos y antinómicos, sino como dos formas complementarias de concebir y comprender la realidad concreta. En la aparente incoherencia y contingencia de los hechos y valores cotidianos, en sus contradicciones internas, se esconden las fuerzas y procesos latentes cuyo desarrollo lleva a la afirmación de nuevos y auténticos valores y a la necesidad de transformar la realidad.

No vamos a tratar en este breve trabajo el complejo problema de la evolución filosófica de Lukács, al que han sido dedicados gran cantidad de artículos y estudios (1). Nuestra intención es exponer las polémicas concepciones sobre el arte y la literatura del Lukács maduro, que tienen como núcleo central el concepto de "realismo", formulado y desarrollado por el filósofo en una serie de trabajos, escritos y publicados en diversas épocas, a partir de 1934 (2). Para la correcta comprensión de

---

(1) Entre los principales trabajos que hacen referencia a este tema, traducidos al español, podemos citar: Bedeschi, G. *Introducción a Lukács*, Siglo veintiuno, Buenos Aires, 1974. Lichtheim, G. *Lukács*, Grijalbo, Barcelona, 1972. Parkinson, G.H.R., "Introducción" en *Georg Lukács, el hombre, su obra, sus ideas*, Grijalbo, Barcelona, 1972. Goldmann, L. "Kierkegaard en el pensamiento de Georg Lukács", en *Kierkegaard vivo*, Alianza editorial, Madrid, 1970.

(2) Los principales trabajos en los que Georg Lukács expresa su concepción del "realismo" aparecen recopilados en los libros en español: *Problemas del realismo*,

estos conceptos es, sin embargo, necesario hacer una introducción, breve y resumida, y que, por lo tanto, habrá de ser en muchos aspectos parcial y elemental, de algunos de los presupuestos filosóficos, epistemológicos y estéticos, de los que parte el autor.

### I. "Teoría del reflejo"

Siguiendo la teoría del conocimiento del materialismo dialéctico, Lukács parte de que el conocimiento sensible de los fenómenos empíricos, particulares y contingentes, y el conocimiento científico y filosófico de esencias y leyes generales y universales, no conforman dos realidades opuestas, sino que son dos maneras de reflejar una misma realidad objetiva.

Lukács, siguiendo a Marx, afirma que "el fundamento de todo conocimiento justo de la realidad —naturaleza o sociedad— es el reconocimiento de la objetividad del mundo exterior", y que "toda concepción del mundo exterior no es más que un reflejo en la conciencia humana del mundo que existe independientemente de ella" (3).

Esta "teoría del reflejo" es el fundamento común de todas las formas del conocimiento y dominio teórico-práctico de la realidad por la conciencia humana. La realidad empírica está constituida por una multiplicidad de fenómenos particulares, casuales y contingentes. El reflejo correcto por medio del pensamiento permite descubrir en la multiplicidad caótica de los fenómenos, ciertos rasgos esenciales, ciertas leyes y categorías generales y universales, que permiten agrupar y ordenar los fenómenos de acuerdo con ciertas cualidades y características comunes, lo que permitiría a su vez actuar sobre la realidad para dominarla y transformarla.

Sin embargo, el reflejo correcto de la realidad por medio de la conciencia no se da en forma inmediata y mecánica, sino que es un proceso complejo, en el que existe la posibilidad de que el reflejo, o alguna de sus formas, independice o separe algunos aspectos de la realidad, creando una ima-

gen deformada o falsa de la realidad como totalidad objetiva.

El criterio que nos permite pasar del reflejo a la realidad y determinar el grado de "verdad" o validez del reflejo —ya sea la imagen sensible de los fenómenos, los conceptos y leyes generales, o las relaciones entre ambos— es la *práctica*. La práctica, la posibilidad de llevar la teoría a la realidad, de utilizarla como un instrumento para la transformación consciente de la realidad, es el único criterio, para el materialismo dialéctico, capaz de determinar la validez de una concepción o teoría sobre la realidad.

El reflejo o conocimiento independiente de la práctica humana, nos llevaría o bien al "idealismo", al considerar como verdadero sólo lo "abstracto" y general, y a suponer que las esencias, las categorías o leyes universales existen independiente y separadamente de los fenómenos o realidad empírica; o bien al empirismo o al "materialismo mecánico", que sólo considerarían como "verdaderos", la realidad empírica, los hechos, o las imágenes de los fenómenos particulares, contingentes y casuales, y que cualquier teoría o intento de descubrir leyes generales y causales en el caos de los fenómenos, es una ilusión y una falsificación de la realidad.

La práctica como criterio del conocimiento, en cambio, nos permite la superación de lo empírico y lo abstracto, y el conocimiento de la realidad "concreta", en la unión dialéctica del concepto o ley abstracta y el fenómeno particular o dato empírico. El conocimiento dialéctico, que toma la práctica como criterio de verdad, nos permite referir siempre el concepto al hecho particular, al fenómeno, y el fenómeno particular al concepto o ley general.

El criterio para determinar el grado de *verdad* de una teoría, no es entonces la perfección o congruencia de su lógica interna, o la semejanza o fidelidad a ciertos hechos empíricos, sino su posibilidad de ser llevada a la práctica, su capacidad para dominar y transformar, de acuerdo con nuestros propósitos, la realidad empírica.

La finalidad de toda actividad humana —y por lo tanto también del conocimiento— es, pues, en última instancia, la transformación de la realidad, el esfuerzo por construir un mundo más de acuerdo con nuestras aspiraciones y necesidades; y el criterio para determinar el valor de cualquier teoría o concepción del mundo es su capacidad para servir de instrumento en este proceso de transfor-

Fondo de cultura económica, México, 1966; *Ensayos sobre el realismo Siglo Veinte*, Buenos Aires, 1965; *Significación actual del realismo crítico*, ERA, México, 1967; *La novela histórica*, ERA, México, 1966. Referencias a este tema, sin embargo, se encuentran en casi todos los escritos del autor sobre literatura y estética.

(3) Lukács, G. *Problemas del realismo*, p. 11.

mación del mundo. De aquí la famosa frase de Marx en las tesis sobre Feuerbach, según la cual el propósito de la filosofía no es únicamente la interpretación, sino la transformación del mundo.

“La teoría de la práctica revolucionaria — escribe Lukács— se funda precisamente en el reconocimiento del hecho de que la realidad es siempre más rica y complicada que la mejor y más completa teoría . . . pero al propio tiempo también en la comprobación de que con ayuda de la dialéctica viva, resulta siempre posible aprender de la realidad, comprender mentalmente sus nuevas determinaciones esenciales y convertirlas en práctica” (4).

El puente principal para la correcta representación dialéctica de la realidad —y punto capital, como veremos más adelante, en la representación artístico-literaria de la realidad según Lukács— consiste, pues, en no oponer, no separar radicalmente los fenómenos y hechos particulares y contingentes, de las esencias, de las leyes generales y universales, como si fueran dos principios contradictorios u opuestos. La realidad concreta, por el contrario se expresa en la capacidad para extraer de los fenómenos particulares, múltiples, contradictorios y contingentes, conceptos leyes y categorías generales y universales que, si son correctas, permiten ser utilizadas para la transformación práctica de la realidad.

## II. El reflejo artístico de la realidad

Dentro de estos lineamientos epistemológicos generales, Lukács reconoce dos formas desarrolladas de conocimiento de la realidad: la ciencia y el arte (5). Fiel a su concepción materialista de la objetividad del mundo exterior, Lukács afirma que tanto la ciencia como el arte tienen un mismo objeto: el reflejo de la realidad objetiva. La diferencia entre ambas está en la manera mediante la cual se realiza este reflejo. La diferencia fundamental en-

tre el reflejo científico y el reflejo artístico consiste en que la ciencia intenta aprehender conceptualmente la realidad, representándola por medio de conceptos, leyes y categorías generales y universales. El arte, en cambio, trata de penetrar en la esencia de los fenómenos, presentándonos lo universal y general, en forma de imágenes y cualidades sensibles de personajes, hechos, y acontecimientos particulares. “En el arte la esencia se resuelve completamente en el fenómeno . . . en la ciencia ella es separada conceptualmente” (6). De esa manera “el reflejo artístico se fija y se concreta en lo particular y no —como en el conocimiento científico— en lo universal” (7).

El arte es entonces para Lukács la “unidad sensible directa de lo particular y general”, y 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 resuelva de tal manera que en la impresión inmediata de la obra de arte ambos coincidan en una unidad espontánea, que ambos formen para el receptor una unidad inseparable. Lo general aparece como propiedad de lo particular y de lo singular; la esencia se hace visible y perceptible en el fenómeno”. (8).

Esta dialéctica de la representación artística, que ofrece la esencia, lo universal y general, expresado en una imagen sensible, particular e individual, es la que hace que las grandes obras de arte produzcan un efecto aparentemente contradictorio: al mismo tiempo que dan la impresión de reproducir fielmente la realidad, crean también un “mundo propio”, distinto en su conformación del mundo de los hechos y realidades empíricas y cotidianas. Esta contradicción que pareciera, por lo demás, anular la “teoría del reflejo”, sólo existe en apariencia. Lo que sucede, en realidad, es que “la obra de arte brinda un reflejo de la realidad más fiel en su esencia, más profundo, más vivo y animado” del que posee un sujeto particular sobre la base de sus experiencias empíricas individuales en la vida cotidiana. (9).

Esta característica de crear un “mundo propio”, que es, sin embargo, “más fiel en su esencia” a la realidad que la experiencia particular empírica, está íntimamente relacionada con otro aspecto importante de la concepción lukacsiana del arte y la

(4) *Ibid.* p. 14.

(5) En sus últimas obras, en la “Estética” y en sus referencias a la “Ontología del ser social”, Lukács reconocía una tercera forma, el “conocimiento cotidiano”, como una forma de conocimiento elemental, pero que sirve de base y fundamento a las formas más elaboradas de la ciencia y el arte, y del cual es necesario partir para la investigación de las otras. Ver: *Estética*, T. 1, Grijalbo, Barcelona, p. 33 y sig.; Holz, Kofler, Abendroth, *Conversiones con Lukács*, Alianza editorial, Madrid, 1971, p. 16 y sig.

(6) Bedeschi, op. cit., p. 97.

(7) *Ibid.* p. 94.

(8) Lukács, *Problemas del realismo*, p. 20.

(9) *Ibid.* p. 21.

literatura: el concepto de "totalidad". "La obra de arte —dice Lukács— ha de reflejar en conexión justa y justamente proporcionada todas las determinaciones objetivas esenciales que delimitan la porción de vida por ella plasmada", de manera "que dicha porción de vida aparezca cual una totalidad" (10). Pero este concepto de totalidad debe a su vez ser clarificado. Lukács opone la "totalidad intensiva" a la "totalidad extensiva" y a la "totalidad abstracta".

La totalidad que persigue la representación artística no es una "totalidad extensiva", no trata de abarcar todos los hechos particulares, todos los detalles y acontecimientos casuales e individuales que acompañan en la realidad empírica a un acontecimiento cualquiera. La realidad en su inmediatez empírica es siempre mucho más rica y diversa que cualquier reflejo suyo. La totalidad de la obra de arte no es tampoco una "totalidad abstracta", un "mundo propio" totalmente independiente de la realidad objetiva, que se define únicamente por las relaciones y proporciones formales entre sus componentes.

El reflejo artístico proporciona más bien el efecto de una "totalidad intensiva", caracterizada por una representación coherente y unitaria, en sus correctas relaciones, proporciones y lazos jerárquicos, de las determinaciones esenciales de la realidad objetiva para la porción de vida que se plasma (11).

Esta dialéctica de la representación artística, mediante la cual la esencia y lo general se hace visible en el fenómeno y lo particular; mediante la cual la reproducción de ciertos contenidos extensivamente fragmentarios, colocados en sus correctas relaciones y proporciones producen el efecto intensivo de totalidad; implican también la necesidad de captar lo que Lukács llama la "astucia" de la realidad. Es decir, la realidad en su desarrollo y transformación y las tendencias de ese movimiento. El proceso mediante el cual, en el aparente caos de hechos triviales, casuales y fortuitos, o en la aparente inmovilidad y estancamiento de la vida banal y cotidiana, surgen las nuevas fuerzas sociales y las urgencias éticas, que imponen las transformaciones necesarias en el mundo de la realidad objetiva.

Es obvia la relación entre las ideas expresadas anteriormente y la concepción marxista que hace de la práctica el único criterio de validez de cualquier teoría, y de la transformación del mundo el fin último del conocimiento: el arte es expresión de este proceso y este esfuerzo del hombre por transformar y humanizar el mundo.

Estos conceptos están también muy relacionados con uno de los aspectos centrales de la concepción lukacsiana del arte: el de lo "típico". El arte debe buscar la representación del personaje o situación "típicas", en las que "convergen y se entrelazan en unidad viva y dinámica . . . todas las contradicciones más importantes, sociales, morales y psicológicas de una época" (11). Lo "típico" se opone, para Lukács, a la "medianía", a la representación estadística de lo común y lo corriente, de la vida y hombres banales, triviales y mediocres. Los grandes héroes literarios son típicos, en cambio, porque son "hombres extraordinarios que en todos los momentos decisivos de la vida representan un especial grado o un especial camino del desarrollo histórico . . . o una particular tendencia social" (12). El concepto de lo "típico", opuesto a lo "mediano" o "mediocre", es, como veremos más adelante, de extraordinaria importancia para comprender uno de los aspectos centrales de su concepción del realismo literario: la oposición entre "realismo" y "naturalismo".

La concepción dialéctica del arte esbozada anteriormente, va a servir también a Lukács para desentrañar las relaciones entre la forma y el contenido en la obra de arte. La unidad en lo concreto de lo particular y lo general, de lo parcial y la totalidad, no se logra únicamente por la representación de determinados contenidos, sino que se hace visible por medio de la forma. Esta unidad es el "resultado de la conversión del contenido en forma y tiene como resultado una conversión de la forma en contenido" (13). Ambos componentes se necesitan recíprocamente.

El arte en cuanto a contenidos (personajes, acontecimientos, hechos y detalles insertos en la obra) es siempre parcial y limitado con respecto a la realidad. "El arte en cuanto a contenidos, solo da siempre una sección mayor o menor de la realidad . . . donde todo fenómeno está en una conexión extensivamente infinita con todos los

(10) Ibid. p. 23.

(11) Citado en Bedeschi, op. cit., p. 115.

(12) Lukács, *Ensayos sobre el realismo*, p. 94.

(13) Lukács, *Problemas del realismo*, p. 33.

demás fenómenos simultáneos y anteriores" (14).

La pretensión de fidelidad a la realidad únicamente en el nivel de los contenidos, es un esfuerzo vano, que buscaría la representación de la "totalidad extensiva" de la vida, y, desde el punto de vista artístico, una traición a la necesidad más profunda de buscar la "totalidad intensiva" de la realidad. Este último efecto solo se logra presentando los contenidos en la forma necesaria para captar artísticamente la totalidad de las determinaciones esenciales de la realidad objetiva. El papel de la forma consiste entonces en la aplicación de un criterio de selección y conexión adecuado para el logro de "el establecimiento de las proporciones justas entre las diversas determinaciones . . . y la jerarquía de importancia entre las diversas contradicciones de la vida reflejadas por la obra de arte" (15). De esta manera un fragmento, con una representación de contenidos parciales y limitados, da la impresión de reflejar en forma coherente y completa la totalidad de la realidad objetiva; y de que en lo estático o inerte o en las contradicciones de la vida cotidiana, se descubren y se ponen en evidencia las leyes internas que hacen necesario el movimiento y la transformación de la realidad con una tendencia definida.

La exigencia artística de ofrecer un auténtico reflejo dialéctico de la realidad objetiva, obliga a que estas leyes y esta tendencia aparezcan siempre como cualidades objetivas de los caracteres, hechos y acontecimientos reflejados, y no impuestas arbitrariamente por el autor, con el propósito evidente de ilustrar una determinada concepción abstracta, o determinados propósitos ideológicos, que no surgen en forma natural y espontánea del reflejo mismo.

Trataremos de ilustrar los conceptos anteriores tomando dos ejemplos sugeridos por el propio Lukács (16).

En "Los tejedores" de Gerhardt Hauptmann, mediante la escogencia de un número relativamente limitado de individuos, menor que en muchos otros dramas, se logra, sin embargo, dar un auténtico efecto de masa. Esta impresión resulta del hecho de que los pocos individuos plasmados se escogen, se caracterizan, se colocan en situaciones tales y se relacionan unos con otros de tal modo, que de dichas relaciones y de dichas propor-

ciones formales surge la ilusión estética de la masa de los tejedores silesianos.

Mas claro aún es el ejemplo de "Papá Goriot" de Balzac. En esta novela Balzac da forma artística a las contradicciones sociales y morales de la sociedad burguesa capitalista en formación. Para este fin Balzac escoge un número bastante limitado de personajes que reúne en un lugar determinado: la "Pensión Vauquer". Cada personaje representa una posición moral definida con respecto a la sociedad y a las contradicciones sociales de la época. Cada manifestación particular de dichas contradicciones está llevada por Balzac, con una consecuencia despiadada, hasta sus últimas conclusiones: el amor paternal de Goriot, la ambición de Rastignac, la rebelión de Vautrin, etc.

Trátese de aislar mentalmente uno de los personajes o una de las historias entrelazadas y aparecerán ficticias e inverosímiles. Desde el punto de vista del contenido la novela resulta una acumulación extremadamente improbable de explosiones, situaciones y personajes, ya de por sí exagerados e improbables. Sin embargo, gracias a la *forma* en que han sido captados y relacionados los diversos elementos, representación de las contradicciones esenciales de su época, la extremidad y exageración de los casos aislados se anula recíprocamente y en conjunto dan la impresión de ser un reflejo auténtico de la totalidad de las contradicciones morales y sociales de su período histórico.

En la teoría y la práctica artísticas, Lukács reconoce tres formas principales de desviación, en las que los componentes dialécticos antes mencionados se separan o exageran, para caer indefectiblemente en una representación subjetivamente falsa y mistificada de la realidad objetiva.

El *idealismo*, opone la unidad y perfección formal del arte a la realidad, ignorando la necesidad del "reflejo". Aísla de la vida el principio de la forma, de lo "bello" y "artístico", que se convierte en "intuición", en principio inexplicable y subjetivamente místico. Ejemplo de esto son las diversas concepciones de "l'art pour l'art" que llevan a una separación soberbia del individuo creador con respecto a la sociedad, a la indiferencia por el contenido y a la total autonomía y arbitrariedad de la forma artística.

El *mecanicismo* identifica la objetividad con la reproducción mecánica de los datos empíricos directamente percibidos de la realidad. Esta concepción de la "objetividad" ignora, sin embargo, que "la verdad artística de un detalle que corresponde

(14) Ibid. p. 32.

(15) Ibid. p. 36.

(16) Ibid. p. 33-34.

fotográfica y mecánicamente a la realidad, y no se hace evidente como elemento necesario a partir del conjunto, es, en cuanto elemento artístico, casual, y su elección como detalle es arbitraria y subjetiva" (17). La "objetividad" mecánica, parte, en realidad, de un criterio subjetivo de selección y plasmación de los hechos, que descansa en el criterio de observación del autor, y en la semejanza del hecho reproducido con algún hecho real aislado. Estos criterios pasan por alto "el problema más profundo de la *necesidad objetiva* (de los hechos), de su representación como elemento necesario del proceso conjunto de la realidad objetiva" (18).

La concepción del arte como simple medio de *propaganda*, o reproducción de ciertos postulados ideológicos abstractos, parte también de una concepción antidialéctica de la plasmación artística. En la obra de arte la "tendencia" debe surgir de la conexión objetiva de los caracteres, hechos y acontecimientos plasmados, y no de la inserción arbitraria en la acción, de los deseos o ideas subjetivas del autor.

### III. El realismo

El concepto de "realismo" constituye el núcleo central de las ideas estéticas de Lukács. Aun cuando para Lukács este concepto y sus implicaciones pueden y deben aplicarse a la creación artística en general, el filósofo ha estudiado principalmente sus consecuencias en la literatura. No se debe, sin embargo, confundir la acepción que Lukács da a este término, con el significado que usualmente le confieren la crítica y la teoría literarias: el de fidelidad a la realidad, entendida como simple semejanza aparential e inmediata, mas o menos en el sentido mecanicista criticado por Lukács.

El concepto de realismo lukacsiano puede explicarse en dos sentidos, que en última instancia se funden y coinciden.

El realismo es para Lukács una tendencia que aparece en todas las obras literarias que la práctica histórico-literaria de la humanidad ha consagrado como "clásicos" o "modelos", como "gran literatura", cuyo valor supera su época inmediata y se inscribe en el patrimonio literario de la huma-

nidad, pasando a constituir un estadio en la historia espiritual del hombre. El "realismo" en el sentido de Lukács, determina, como se verá más adelante, más que un "estilo" literario o artístico, una "actitud" hacia el hombre y el mundo, característica de la gran literatura "desde Homero, hasta Gorki y Thomas Mann". Este concepto está indisolublemente ligado al concepto de "humanismo", de la fe en las fuerzas creadoras del hombre en su lucha por transformar y humanizar el mundo.

Y es en este punto que esta definición del "realismo", surgida de, y justificada por, la práctica estética de toda la historia de la humanidad, encuentra su correlato y explicación teóricas en la concepción antes expuesta del reflejo dialéctico de la realidad por el arte.

Punto central, tanto de la práctica del "gran arte realista" y humanista, como de la "teoría del reflejo", es la representación del hombre en sus

relaciones con los demás hombres y con el mundo. Esta representación exige la expresión correcta de las relaciones dialécticas entre la conciencia y la realidad y entre teoría y práctica; e implica la necesidad de plasmar al hombre en lucha y enfrentamiento con la realidad, en un esfuerzo por transformarla, por crear una realidad a la medida y necesidades del hombre.

En cuanto a la concepción de los personajes, esto implica que el hombre en la obra literaria debe definirse, no por la propia imagen que él se cree subjetivamente de sí mismo, por sus ideales o ilusiones, o por la riqueza abstracta de su mundo interior, sino por su capacidad y su esfuerzo por defender en la práctica sus teorías, y por su lucha por convertir en realidad sus sueños e ilusiones. El hombre debe definirse, no por lo que desea o piensa, sino por su capacidad para defender sus aspiraciones y sus ideales en la práctica, y por su capacidad para enfrentar con ellas la realidad. Esta exigencia, como una necesidad para toda obra artística o literaria, no es nueva. Está sostenida por la práctica de todos los grandes escritores, y está contenida en toda gran reflexión teórica sobre el arte desde Aristóteles. Recordemos que según Aristóteles el "ethos" o carácter del personaje, solo puede hacerse válidamente manifiesto a través de la "praxis", o acción concientemente encaminada hacia el logro de una finalidad. La subordinación del "ethos" a la "praxis" en Aristóteles, es expresión de esta misma necesidad dialéctica, y prueba que ella está determinada, no por ciertos principios

(17) Ibid. p. 28.

(18) Ibidem.

abstractos o arbitrarios, propios a una determinada concepción filosófica o estética, sino por la vida y la realidad mismas, por las condiciones en que se lleva a cabo siempre la vida y la actividad del hombre. La adecuada representación de estos problemas en la obra literaria no es un aspecto cuya consideración afecte sólo el estudio de los “contenidos” de la obra, es parte determinante de su “calidad artística”, de su “valor literario”, y es lo que, a final de cuentas, como veremos más adelante, va a determinar su perdurabilidad.

La consideración de otro de los aspectos del “realismo”, la necesidad de una representación auténticamente dialéctica del mundo y de la realidad, nos llevará a enlazar los problemas de la creación artística, que hemos venido considerando, con la preocupación, que señalamos al principio de este trabajo como la fundamental en el pensamiento de Lukács: la aparente oposición entre la relatividad y contingencia de la historia y la vida humanas, y la necesidad de valores absolutos.

Para Lukács el asunto principal a dilucidar en el problema del reflejo artístico, no es el de encontrar un equivalente sociológico a los contenidos de la obra artística; no se trata únicamente de referir la copia al original. Lukács cita en este sentido el célebre fragmento de Marx sobre la épica griega: “La dificultad no está en comprender que el arte y la épica griegas estén ligados a determinadas formas sociales de evolución. La dificultad está en comprender por qué nos siguen proporcionando todavía un goce estético y se siguen considerando como norma y modelo inasequible” (19).

La concepción dialéctica de la realidad permite reconocer, insertos en el proceso histórico, algunos momentos y algunas obras que conservan cierto grado de universalidad y de absoluto, que marcan un estadio en la evolución histórica de la humanidad, y que incorporados a ella siguen rigiendo como momentos que deben ser siempre asimilados y siempre superados. “Desde el punto de vista ontológico —sostiene Lukács— el pasado extiende su influencia hasta el presente; mas esto no lo hace el pasado en su conjunto, sino tan solo partes de él, y no siempre las mismas cada vez. . . Existe aquí un magno proceso, un proceso continuo, del cual extrae cada época aquello que más necesita para sus propios fines” (20).

Una representación auténticamente dialéctica de la realidad debe captar ese proceso. En las contradicciones sociales y morales de la época histórica representada deben estar también expresados su pasado y su futuro; la caducidad y precariedad de sus valores, y las nuevas fuerzas sociales y morales que surgen de las contradicciones de la realidad y que exigen, al mismo tiempo que su transformación y superación, la asimilación y la conservación de aquellos valores y actitudes que mantienen su vigencia para la evolución histórica de la humanidad. El reflejo auténticamente dialéctico logra así referir los problemas inmediatos de la época histórica y de la vida cotidiana, al eterno proceso de evolución general de la humanidad, y la obra misma se convierte en un estadio en la historia espiritual del hombre, que debe, como todos los otros valores espirituales de su época, incluirse en ese constante proceso de asimilación, permanencia y superación.

El arte constituye en este sentido algo así como la memoria de la humanidad. Así parece interpretar Lukács la frase de Marx, según la cual la épica griega constituye la infancia de la humanidad. “Lo que ocurre es que experimentamos a Homero y a los poetas antiguos como nuestro propio pasado. Al pasado de la humanidad solo llegamos en realidad a través del medio que es el arte” (21). La misión del arte es mostrar que dentro de las variaciones de las diversas estructuras históricas, existió una continuidad de conducta del hombre con respecto a la sociedad y a la naturaleza. “Tan solo pueden sobrevivir aquellas obras de arte que guardan relación con la evolución de la humanidad en cuanto tal, en un sentido amplio y profundo, razón por la cual pueden surtir su efecto bajo las más diversas formas de interpretación. Si investiga Ud. la historia del impacto producido por Homero, o Shakespeare, o Goethe a través de los tiempos, hallará reflejada —en pro o en contra— toda la evolución de la conciencia en los tiempos posteriores” (22).

El arte que cumple con todos los anteriores postulados para ofrecernos un auténtico reflejo dialéctico de la realidad, en virtud del cual adquiere características de perennidad, y se incorpora en el patrimonio histórico de la humanidad, es al que Lukács da el nombre de “realista”. Como

(19) *Ibid.* p. 41.

(20) Holz, Kofler, Abendroth, *Conversaciones con Lukács*, p. 41 y 43.

(21) *Ibid.* p. 40–41.

(22) *Ibid.* p. 44.

podemos ver el término se emplea en un sentido muy distinto del que usualmente le confería la crítica literaria tradicional.

El realismo para Lukács no se caracteriza por el uso de determinados recursos formales, no consiste en un determinado "estilo", que se defina por la aplicación de ciertas técnicas o recursos literarios. Este concepto para Lukács se define más bien por una "intención" o una "actitud" hacia el hombre y el mundo. "El concepto de realismo yo lo aplico . . . a una tendencia común desde Homero hasta Gorki . . . que no era una tendencia de las técnicas expresivas, de estilo, etc., sino una intención referida a la esencia real, fundamental de la humanidad que se mantiene en continuo proceso" (23).

Solo esta concepción nos permitiría explicarnos el problema fundamental de toda creación artística, que es el de la "perennidad", la "universalidad", de la obra. Solo partiendo de estas consideraciones podemos explicarnos por qué, por ejemplo, la práctica histórica de la humanidad ha pasado a incorporar a Shakespeare como un valor "eterno", mientras que los otros dramaturgos de su época —Marlowe, Webster, Ford— que por la calidad de sus técnicas y recursos literarios, no se diferencian sustancialmente de él, "siguen muy vivos solo para la escuela filológica inglesa, pero no en lo que se refiere a la evolución de la humanidad" (24).

#### IV. "Realismo" y "naturalismo"; "realismo" y "vanguardismo"

Una de las principales características de Lukács como pensador es la de referir los temas suscitados por sus reflexiones y especulaciones, a los problemas concretos de su realidad inmediata. De aquí que en los escritos de Lukács se combinen siempre, en una forma que a algunos filósofos profesionales ha resultado inaceptable o, por lo menos, desconcertante, la crítica polémica y hasta apasionada, con la profunda exposición técnica y académica de complejos problemas filosóficos, políticos, o estéticos. Para Lukács la objetividad científica no significa, de ningún modo, imparcialidad, indiferencia, o la ausencia de una posición definida en la lucha por las ideas.

Sus reflexiones sobre el realismo son un claro ejemplo de esta actitud. Lukács no se limita en ellos al análisis y exposición de serios y hondos problemas estéticos, sino que ha tomado también en sus artículos una posición crítica hacia la literatura y el arte contemporáneos, en la que ha querido defender sus ideas humanistas y su fe en el hombre como ser creador y transformador de valores y realidades. De esta actitud, coherente con su concepción materialista dialéctica de la realidad, es que surge en el filósofo húngaro una gran desconfianza hacia gran parte del arte y la literatura modernas, y que se sintetizan en la oposición desarrollada por él entre "realismo" y "naturalismo" en el siglo XIX, y "realismo" y "vanguardismo" en el siglo XX.

Para Lukács la literatura moderna, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se caracteriza por la lucha entre una representación auténticamente "realista" y dialéctica de la realidad, entre cuyos representantes cita principalmente a autores como Balzac, Stendhal, Dickens y Tolstoi; y una segunda tendencia —el "naturalismo"— cuyos principales representantes son Flaubert y Zola.

El surgimiento de esta segunda tendencia encuentra su justificación histórico-social en la evolución de la sociedad burguesa capitalista tras la derrota de la Revolución de 1848, cuando encuentran su expresión definitiva la derrota de los ideales inspirados por la Revolución Francesa y el "período heroico" de las guerras napoleónicas, y la consolidación final del capitalismo. Pero la necesidad del origen social de un estilo dista mucho, para Lukács, de ofrecer un criterio para la valoración artística del mismo. "Solamente la sociología vulgar cree que con la demostración de la historia social del origen toda cuestión se halla contestada y liquidada . . . Comprender la necesidad social de un estilo no es lo mismo que valorar estéticamente las consecuencias artísticas de dicho estilo" (25). El juicio para determinar el valor artístico de una obra, debe partir de la consideración de lo que es el punto central para toda representación de la realidad: su concepción del hombre, y de sus relaciones con el mundo y la sociedad circundantes. Desde este punto de vista, el naturalismo representa para Lukács, un descenso en la calidad artística.

Para comprender las diferencias funda-

(23) Ibid. p. 48.

(24) Ibid. p. 45.

(25) Lukács, *Problemas del realismo*, p. 181.

mentales entre el realismo y el naturalismo podemos partir de la contraposición que hace Lukács entre el “convivir” y el “contemplar” como actitudes opuestas del escritor hacia la realidad. Los autores realistas eran hombres que habían tomado una parte activa y una posición moral definida en las luchas sociales de su tiempo. “En este sentido —observa Lukács— son sucesores de los escritores, artistas y eruditos del Renacimiento y la Ilustración” (26). Los escritores naturalistas posteriores a 1848 se han convertido en “observadores críticos de la sociedad . . . en escritores en el sentido exclusivamente profesional . . . en el sentido de la división capitalista del trabajo” (27). El escritor ahora “no vive más y no combate más la gran batalla de su época, sino que se reduce a ser un simple espectador y un gran cronista de la vida pública” (28). Esta actitud afecta directamente no solo la concepción teórica de la literatura de estos autores, sino que toca los principios mismos de la composición en su práctica artística.

Las consecuencias artísticas de este cambio de actitud del escritor son evidentes, antes que nada, en la posición del narrador con respecto a sus personajes y al mundo plasmado. Tanto Flaubert como Zola critican como “resabios románticos” y “exageraciones” toda inclusión de lo extraordinario o excepcional en las obras de Balzac o Stendhal. “Cuanto más banal y genérico es el relato, más típico es”, afirma Zola. “Así —comenta Lukács— en el lugar de la unidad dialéctica del “tipo” y del individuo se pone la medianía estadística puramente mecánica; en el lugar de las situaciones épicas y de la acción épica, se ponen las descripciones y los análisis” (29). La búsqueda del nivel medio implica la desaparición de las contradicciones de la realidad y de la diferencia entre lo mediocre y lo extraordinario. La escogencia de un personaje mediocre y común determina también una “jerarquía invertida” en la representación de las relaciones entre el hombre y el mundo.

Lukács desarrolla ampliamente estas ideas en su famosa contraposición entre “narrar” y “describir” como dos métodos literarios opuestos (30).

(26) *Ibid.* p. 179.

(27) *Ibidem.*

(28) Lukács, *Ensayos sobre el realismo*, p.117.

(29) *Ibid.* p. 118.

(30) La exposición clásica de esta oposición se encuentra en el artículo titulado “Narrar o describir”, en *Problemas del realismo*, p. 171–216. Aquí nos limitaremos a señalar y resumir algunos de los conceptos ahí expresados.

Los realistas no describen cosas sino que narran los destinos de individuos. La narración como estilo literario se caracteriza por presentar el mundo de los hechos y los objetos ineludiblemente enlazado con los destinos humanos, en la acción, en la práctica humana. Los acontecimientos solo adquieren sentido insertos en la acción, porque sirven para poner de manifiesto y explicar el carácter y el comportamiento de los personajes. El carácter de los personajes, a su vez, solo se manifiesta y se aclara, en el contacto o el enfrentamiento con los demás hombres y los acontecimientos.

Así la narración relata los hechos desde el punto de vista de los *protagonistas* de esos hechos, que toman parte activa y combativa en ellos. La descripción, en cambio, reduce al narrador y al personaje al nivel de espectadores y observadores pasivos y desinteresados, y rompe con la necesidad épica de expresar la relación dialéctica entre el mundo de los hechos y los objetos, y la conciencia o el mundo interior del hombre, en términos de acción, de práctica humana.

La descripción hace imposible todo tipo de relación causal o jerárquica entre los elementos plasmados, como no sea el criterio del simple espectador, que al no tomar parte en los hechos, es incapaz de descubrir las relaciones internas entre ellos y los actos humanos. El mundo aparece entonces como una suma de múltiples casualidades, que no podrán superar nunca el nivel de lo trivial y lo cotidiano, donde un hecho o un objeto tienen la misma jerarquía o importancia que cualquier otro. El hombre tiene la misma importancia que los objetos. Para el espectador que observa los acontecimientos sin participar en ellos, los hechos son todos equivalentes o indiferentes; y los actos humanos no tienen ninguna finalidad y ningún interés.

En la descripción, la acción es sustituida por la simple sucesión de “cuadros” de cosas, o de “estados de ánimo” de personajes. Ambas sucesiones funcionan en forma autónoma y separada: las cosas tienen su valor independientemente de la acción humana, y las ideas y estados de ánimo de los personajes, tienen un valor independiente de la realidad y los acontecimientos externos.

La poesía que nace de la acción, de la expresión de los hechos excepcionales de la vida y los hombres mismos, es sustituida por la maestría artística y los recursos técnicos para unir y dar interés y colorido a hechos y personajes que sin estos artificios serían mediocres, triviales y carentes de importancia.

En resumen, podemos calificar al naturalismo como una tendencia que mezcla en forma ecléctica principios idealistas y mecanicistas: parte de un criterio de selección y escogencia de los materiales, subjetivo e idealista, determinado por el punto de vista arbitrario de un observador particular; y se mezcla con una intención mecanicista de "objetividad" en la plasmación de los hechos. El naturalismo concibe la objetividad como simple reproducción de los datos más inmediatos, particulares y casuales de la vida cotidiana. Se pierde así el principio dialéctico de la representación de lo "típico" en los personajes y en la realidad, como expresión de lo extraordinario o excepcional que surge de las contradicciones de la realidad misma, y que apunta al mismo tiempo hacia su transformación y su superación. El naturalismo renuncia al reflejo dialéctico de las relaciones entre el hombre y la realidad como un proceso, como lucha por la transformación de una realidad insatisfactoria, y por un mundo más pleno y humano. Su concepción de la realidad objetiva y del hombre como "lo banal y genérico", ofrece una representación fatalista y anquilosada del mundo como una superficie plana y estática, regida por la rutina, la inercia y la mediocridad (Flaubert); o regido por el azar, hechos fortuitos o fuerzas incontrolables (Zola). En ambos casos el hombre se reduce al papel de un espectador pasivo e inerte, o de víctima impotente de fuerzas ajenas a sus ideales y a su voluntad y contra las cuales sería imposible o insensato emprender cualquier esfuerzo humano.

En nuestro siglo esta lucha entre las tendencias realistas y el antirealismo se continúa y amplía (31). Entre los continuadores de la tendencia "realista" Lukács ubica a autores como Gorki, Romain Rolland, o Thomas Mann, principalmente.

El antirealismo de nuestro siglo, en el que la tendencia al subjetivismo se hace aún más marcada que en el "naturalismo", es generalmente llamado por Lukács con el nombre genérico de "vanguardismo". Entre sus representantes principales incluye a autores como Kafka, Proust y Joyce. Todos ellos tienden a ofrecer una imagen del ser del hombre como ente condenado a la pasividad y la impotencia; dominado por fuerzas extrañas, in-

comprensibles e incontrolables (Kafka); o como un ente puramente contemplativo, que disfraza su impotencia y su incapacidad para enfrentarse a la vida, refugiándose en su mundo interior y afirmando como única y verdadera realidad los ensueños e intenciones de su voluntad, o los recuerdos poetizados de su propio pasado (Proust). En todos estos casos se convierte arbitrariamente los deseos e impresiones subjetivas en la única y auténtica realidad objetiva. Las experiencias particulares de un individuo o grupo determinado, se transforman arbitrariamente en leyes generales, válidas para el desarrollo social y humano en su totalidad, y se rompe así la unidad dialéctica necesaria para la expresión del gran arte.

Esta representación del hombre puede explicarse fácilmente como un reflejo de la "alienación" creciente de la sociedad capitalista, que había sido expuesta y estudiada por Marx. Pero es necesario repetir que para Lukács la simple determinación social no es criterio suficiente para juzgar la validez artística de una obra. En una misma época actúan distintas fuerzas sociales, muy diversas y contradictorias. Precisamente la característica del gran arte realista, que lo convierte en auténtica representación de su época y lo inscribe en el patrimonio espiritual de la humanidad, es su capacidad para representar la *totalidad* de las fuerzas sociales esenciales de su época, y por lo tanto el proceso por medio del cual cada época escoge y recoge del pasado lo que habrá de conservar transformado en el futuro. El arte que refleja una o algunas de esas fuerzas sociales, pero sin lograr colocarlas en su relación jerárquica correspondiente, dentro del contexto de la realidad objetiva, dentro de la *totalidad* objetiva, representa esas fuerzas parciales como si fueran una totalidad, y ofrece un reflejo deformado de su época, del proceso histórico, y del hombre.

La representación de la alienación en la literatura no es original ni exclusiva de nuestro siglo. Hegel y el joven Lukács (32), entre otros, la señalaron como el nuevo rasgo que diferencia la concepción del mundo de la novela, de la concepción del mundo que ofrecía la epopeya. Pero todos los grandes novelistas, desde Cervantes, no se han limitado a representar la alienación, sino también las fuerzas en lucha contra ella. Esta es la

(31) Estos problemas son desarrollados por Lukács principalmente en el libro *Significación actual del realismo crítico*, y también en los diversos ensayos recopilados en el libro *Thomas Mann*, Grijalbo, Barcelona, 1969.

(32) En su *Teoría de la novela*, trad. esp. Siglo veinte, Buenos Aires, 1974.

tradición que continúan los escritores realistas de nuestra época. La representación moderna de la alienación no es exclusiva del naturalismo o del vanguardismo. También ocupa un lugar central en las representaciones artísticas del realismo. La diferencia entre ambas está en que el "antirrealismo" pone todo su énfasis únicamente en las fuerzas que determinan la alienación del hombre. Convierten así la alienación en un producto semi-místico, expresión de la naturaleza o de la esencia misma del hombre o de la sociedad, y por lo tanto eterno e inmodificable. Los autores realistas ubican las fuerzas inhumanas de la alienación dentro de la totalidad de las fuerzas sociales de su época. La alienación pierde entonces su carácter místico, para convertirse en un fenómeno social e histórico. No es un estado inherente a la naturaleza humana, sino el producto de la degeneración histórica de fuerzas sociales que han perdido su vigor y su sentido, y encuentra su contrapeso en las nuevas fuer-

zas representadas por las concepciones éticas y sociales en lucha por modificar y transformar las anteriores.

Lukács reconoce en las expresiones artísticas del vanguardismo una gran maestría en sus medios de expresión y plasmación literarias y, en los casos de Kafka y Proust, verdadera sinceridad y autenticidad; pero todas ellas adolecen, a su juicio, de un grave defecto que merma su valor ético y humano, y por lo tanto *artístico*. Todos estos autores presentan una figura subjetiva, pobre y deformada del hombre, y una representación misticada de sus relaciones con el mundo exterior. El hombre aparece como víctima fatal de fuerzas sin sentido, y se le niega toda posibilidad y valor a la lucha y al esfuerzo del hombre por convertir en realidad sus esfuerzos y aspiraciones. En todos estos casos se mutilan los principios centrales, fundamentales, de la representación artística del hombre y de la realidad.

## BIBLIOGRAFIA

- Obras de Lukács citadas o mencionadas en el artículo.*  
*El alma y las formas y la teoría de la novela*, Grijalbo, Barcelona, 1975.  
*Historia y conciencia de clase*, Grijalbo, México, 1969.  
*Problemas del realismo*, Fondo de cultura económica, México, 1966.  
*Ensayos sobre el realismo*, Siglo veinte, Buenos Aires, 1965.  
*La novela histórica*, ERA, México, 1966.  
*Significación actual del realismo crítico*. ERA, México, 1967.  
*Thomas Mann*, Grijalbo, Barcelona, 1969.  
*Estética*, Grijalbo, Barcelona, 1967 (4 tomos).

## Obras sobre Lukács

- ADORNO T.W., "Lukács y el equívoco del realismo", en *Polémica sobre realismo*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972.  
 BEDESCHI, G., *Introducción a Lukács*, Siglo veintiuno, Buenos Aires, 1974.  
 GOLDMANN L., "Kierkegaard en el pensamiento de Georg Lukács", en *Kierkegaard vivo*, Alianza editorial, Madrid, 1970. "Introducción a los primeros escritos de Georg Lukács" en Lukács, G. *Teoría de la novela*, Siglo veinte, Buenos Aires, 1974.  
 HOLZ, KOFLER, ABENDROTH, *Conversaciones con Lukács*, Alianza editorial, Madrid, 1971.  
 LICHTHEIM G., *Lukács*, Grijalbo, Barcelona, 1972.  
 PARKINSON G.H.R. y otros, *Georg Lukács, el hombre, su obra, sus ideas*, Grijalbo, Barcelona, 1972.