

Miguel Vedda
Gilmaisa Costa
Norma Alcântara
(Organizadores)

ANUÁRIO LUKÁCS 2015



SUMÁRIO

PREFÁCIO	9
Estética orientada hacia el mundo como crítica de las formas de vida cosificadas: la estética tardía de györgy lukács y su prehistoria Rüdiger Dannemann.....	15
El para sí específico del arte y sus funciones Guido Oldrini.....	39
Lukács y una lectura del carácter desfetichizador del arte (acerca de <i>el engaño de las cartas</i> , de gotfried keller) Martín Salinas.....	51
De marx a Goethe. Elementos sistemáticos para la gran <i>estética</i> Werner Jung.....	65
El papel de la mimesis en la <i>estética</i> de Lukács Hans Heinz Holz.....	77

DE MARX A GOETHE. ELEMENTOS SISTEMÁTICOS PARA LA GRAN ESTÉTICA¹⁰⁷

Werner Jung

Ya antes de los acontecimientos de octubre de 1956 en Budapest, Lukács había redactado seiscientas páginas de su gran *Estética*. Pero fue recién después del regreso del exilio en Rumania que pudo continuar de nuevo con el trabajo sobre el manuscrito. Finalmente, en 1962 puso el punto final al prólogo, que lleva la fecha de diciembre.

A mediados de los años cincuenta, Lukács había discutido algunas cuestiones centrales de estética en una serie de artículos que fueron publicados entre 1954 y 1956 en la *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*. En ellos había destacado, como “categoría propia del ámbito” (N. Hartmann) de lo estético, la categoría de particularidad, que había desarrollado en la historia de la filosofía en relación con Kant, Schelling, Hegel y Marx, y en las observaciones teóricas de Lessing y Goethe. Sin embargo, el análisis de categorías le pareció, aunque decisivo, tan solo un factor en la concepción de su estética. El plan

¹⁰⁷ “Von Marx zu Goethe. Systematisches zur großen Ästhetik”. En: Jung, Werner, *Georg Lukács*. Stuttgart: Metzler, 1989, pp. 22-30. Trad. y publ. por gentil autorización del autor. Trad. de Juan Manuel Rodríguez Lorenzini.

general, que esboza en el prólogo a *La peculiaridad de lo estético*, debía comprender tres partes en total. A la primera parte ahora existente, – *La peculiaridad de lo estético* –, que incluye una fundamentación sistemática de la esfera estética, debía seguir una segunda parte bajo el título de *Obra de arte y comportamiento estético*, en la que debían ser analizadas las estructuras concretas de la obra de arte, así como los problemas del comportamiento creador y receptor. Una tercera y última parte, *El arte como desarrollo histórico-social*, debía entonces, con el instrumental del materialismo histórico, hacer precisiones sobre “las determinaciones y peculiaridades históricas de la génesis de las artes, de su desarrollo, de sus crisis, de sus funciones rectoras o serviles, etc.” (Lukács, 1982: I, 14).

Aunque Lukács quiere formular una estética sobre una base marxista, no puede ni quiere negar que, para su argumentación, se remonta a la estética clásica. Incluso la división en tres partes del plan general recuerda, en la estructura y organización, a la *Estética* de Hegel, cuya primera parte desarrolla la idea de lo bello artístico – al igual que *La peculiaridad de lo estético* –, a la que sigue luego “El desarrollo de lo ideal hacia las formas particulares de lo bello artístico” y, finalmente, “El sistema de las artes”. De Goethe toma el término “particularidad”, y se remonta a la *Poética* de Aristóteles para tomar las categorías de mimesis y catarsis. Lukács retoma las categorías formadas en la tradición y las inscribe, reconstruidas de modo materialista, como una herencia indispensable en la estética del marxismo. Por consiguiente, la *Estética* representa, en buena medida, una crítica de la estética idealista en el sentido de Peter Bürger. Por cierto, para Lukács se trata menos de poner de relieve la legitimidad o bien la no legitimidad, para la estética actual, de los teoremas idealistas (esto diferencia en gran medida su estética de la teoría crítica y también de los trabajos de Peter Bürger), que de aprovechar correctamente los conocimientos reunidos en la historia de la estética previa para la fundamentación sistemática de *La peculiaridad de lo estético*. Es importante destacar este punto de vista, ya que muchos de los críticos de Lukács enfatizaron, injustificadamente, su proximidad a la estética idealista y creyeron ver en la *Estética* solo la opción a favor de una forma de manifestación histórica concreta del arte: la obra realista del siglo XIX (cf. Girnus, 1972, o Rosshoff, 1974). Es cierto que el propio Lukács no es inocente respecto de estas malas interpretaciones, pues el modo de exposición complejo, aparentemente cargado de descripciones a menudo digresivas y de caracterizaciones históricas, distorsionó la argumentación sistemática rigurosa (cf. Pasternack, 1985: 73).

El punto de partida de las reflexiones en la *Estética*, como luego

en la *Ontología*, es la vida cotidiana; más precisamente, el pensamiento cotidiano (cf. Pott, 1974; Paetzold 1986). Lukács elige el pensamiento cotidiano sobre todo porque en él se muestran, de manera espontánea, rasgos materialistas, ya que de lo que se trata es de captar – es decir: reflejar – la realidad preexistente en su carácter objetivo, independiente de la conciencia. El “hombre entero” está implicado en la vida cotidiana y se orienta en ella aparentemente sin problemas. Trabajo y lenguaje son las categorías fundantes mediante las cuales el hombre de la cotidianidad lleva a cabo sus actos de orientación. Más básicamente: pensamiento (lenguaje) y acción (trabajo) son las objetivaciones mediante las cuales el hombre se apropia de su entorno.

No obstante, el pensamiento cotidiano está sujeto a barreras que Lukács menciona como “la confusión y la rigidez” (ibíd.: I, 62). En eso se muestra la inmediatez del pensamiento cotidiano; inmediatez que solo es superada en el arte y en la ciencia. Mientras que la desantropomorfización de la ciencia apunta a señalar al hombre las legalidades, la antropomorfización del arte apunta a mostrar al hombre la misma realidad como dependiente de él, configurada por él y permeada de subjetividad. Lo importante es el hecho de que se trata siempre de la misma realidad que es reflejada por el pensamiento cotidiano, la ciencia y el arte; solo que el reflejo en la ciencia y el arte, en cierto modo, se eleva a un nivel superior, puesto que aquí se anula la barrera de la inmediatez del ser-exactamente-así.

En relación con el reflejo artístico, Lukács habla de mimesis para rechazar la objeción obvia de que se trata de una reproducción mecánica, fotográfica. De todos modos, aunque se procure proporcionar una mera fotocopia de la realidad, esto no es más que una ilusión, ya que incluso el programa naturalista no puede dejar de hacer una selección de la “totalidad extensiva” de la realidad. Al principio de selección se añade, además, la valoración, lo cual implica una toma de posición frente a la realidad dada. De esta manera, en cada reflejo artístico, en cada mimesis (por ende, también en el naturalismo) se postula el problema de la valoración.

Parámetro del gran arte, del éxito del arte en la obra, es para Lukács el hecho de en qué medida consigne él fundir la totalidad extensiva de la realidad en una totalidad intensiva de la configuración. Si lo consigne, se le enfrenta al hombre, al receptor, un mundo cerrado, un microcosmos. Finalmente, el logro determina también el efecto, el hecho de que se trate de una obra que perdurará en el tiempo o una obra meramente accidental que desaparecerá en el curso de la historia, un fenómeno susceptible de envejecimiento. “Cuanto más intensa es la tensión de esas contradicciones concretas que se

llevan a unidad, tanto más profunda será la obra de arte” (ibíd.: I, 353). “El carácter microcósmico de la obra de arte contiene la intención de hacer evocadora también la entera vida ética del hombre, lo bueno igual que lo malo, en el correspondiente reflejo, pero de tal modo que lo permanente, lo que pasará a la continuidad de la evolución humana, cobre forma según recta y duradera dinámica y proporcionalidad. El éxito, aproximado al menos, de esa intención es un momento importante de la eficacia o el anticuarse de las obras de arte” (ibíd.: II, 186).

Lukács remonta el carácter de microcosmos de la obra de arte, en otro pasaje, a la idea de que la obra de arte es un “medio homogéneo”. El fragmento de realidad reflejado por la obra es transformado en un mundo propio, en “una totalidad cerrada en sí y perfecta en sí” (ibíd.: III, 239). La objetivación humana “obra de arte” se le contraponen al mundo y al receptor como algo independiente: “es por su esencia algo definitivo, o bien ni siquiera existe como obra de arte” (ibíd.: II, 406). Lleva por cierto la marca de la subjetividad, de la personalidad del creador – “ese carácter de personalidad está indeleblemente impreso en la obra” (ibíd.: II, 477) –. Sin embargo, al convertirse en obra, esa “individualidad-de-obra” (ibíd.) aparece, como “totalidad omnicomprensiva, redondeada” (ibíd.: II, 512), como algo propio – el medio homogéneo – que, aunque provocado por algo externo (la realidad), no puede disolverse en ella. Aquí Lukács se remonta a aquellas ideas expresadas tanto por los clásicos Goethe y Schiller como por Jean Paul, según las cuales la obra de arte constituye una realidad [*Wirklichkeit*] propia segunda, superior, por encima de la realidad concreta [*Realität*]. Por cierto – en esto Lukács está en deuda con Jean Paul – no se debe perder el suelo bajo los pies y “flotar como ángeles entre el cielo y la Tierra” (Jean Paul).

La estética de Lukács es una estética del contenido, es decir: el arte encuentra su forma y su material siempre en la realidad de la cual es mimesis. La cuestión de la forma es, para Lukács, solo de importancia secundaria dado que la forma es siempre “forma de un contenido determinado” (Lukács, 1969: 201). En cuanto estética del contenido, la estética lukácsiana es, al mismo tiempo, también una estética de la obra. En principio, Lukács se atiene en este punto a su temprana *Estética de Heidelberg*, escrita entre 1912 y 1913. En aquel tiempo se hizo la pregunta kantiana: “Las obras de arte existen ¿cómo son posibles?” Y todavía en *La peculiaridad de lo estético* le interesa la particularidad de la esfera estética, cuyo centro es la propia obra realizada. Por cierto que no descarta los dos modos fundamentales de comportamiento estético, el comportamiento creador y el receptor, a cuyo análisis incluso debía concedérsele un lugar

importante en la segunda parte. Sin embargo, no cumplen ningún papel para la fundamentación sistemática de la esfera estética, para su génesis y su validez. Punto central de la estética es, más bien, la obra, cuya peculiaridad debe ser esclarecida.

Para el marxista, la esfera estética – la formación “de acuerdo con las leyes de la belleza” (Marx, 2004: 113) – no se postula como surgida al mismo tiempo, en cuanto hecho antropológico, que el origen del hombre, sino como algo que solo se desarrolla a partir de una etapa determinada de la humanidad. El desarrollo que conduce al arte, podría decirse, presupone la apropiación y el dominio de la naturaleza. Solo después de que el hombre ha aprendido, mediante trabajo y lenguaje, a superar su propia genericidad muda y volverse articulado, puede también producir obras artísticas. Aquí, por cierto, el arte permanece al principio durante mucho tiempo bajo el primado de la religión. En el contexto de la discusión sobre arte y religión, Lukács intenta dejar en claro el concepto de alegoría, señalando que el arte no es libre en tanto esté al servicio de la religión y la teología. Esto se vuelve evidente en la alegoría artística, que Lukács desarrolla recurriendo a Goethe, Benjamin y – sin nombrarlo – Kassner (cf. Hermann, 1986: 199). El arte alegórico remite siempre a lo trascendente y es un arte del *memento mori*.¹⁰⁸ El arte verdadero – el arte simbólico –, en cambio, es “resultado de la lucha de este por liberarse del dominio de lo religioso” (Lukács, 1982: IV, 443), y su consigna es *memento vivere*.¹⁰⁹

Verdaderamente, arte liberado de la tutela religiosa – y podría agregarse, sin forzar las cosas: ideológica – es para Lukács la “memoria de la humanidad”, o bien, su “auto-conciencia”; es el libro abierto de la historia en el que la humanidad puede leer su camino de desarrollo. Por eso, Lukács se mueve en un plano sistemático cuando esboza un desarrollo histórico de Marx a Goethe. Con el epígrafe de *El capital* “No lo saben, pero lo hacen” comienza su *Estética*, y con una cita de Goethe finaliza su trabajo: “El que posee ciencia y arte / tiene también religión; / el que no posea ninguna / que tenga religión” (ibid.: IV, 576). En medio se encuentra el camino de desarrollo del arte, su proceso de emancipación, que marcha en paralelo a la evolución de la humanidad desde la articulación balbuceante de su genericidad muda a su autorrealización creativa en el socialismo.

En este modelo conceptual se introducen algunas implicaciones

¹⁰⁸ (Latín): recuerda que debes morir.

¹⁰⁹ (Latín): recuerda que debes vivir.

más que no han sido expuestas aún. Del carácter mimético del arte, de la “mimesis de la praxis”, como lo formuló una vez Friedrich Tomberg, Lukács deriva su realismo: toda gran obra artística es una obra realista. El realismo no es, para Lukács – incluso a pesar de su preferencia manifiesta por el realismo crítico de Balzac, Dickens o Scott –, un estilo especial entre muchos otros, sino “el fundamento artístico de todo producir válido” (ibíd.: IV, 542). Independientemente de la intención de cada creador, se manifiesta en la obra creada la totalidad social compleja en cada nivel del ser social subyacente a la obra. El reflejo mimético incluye, al mismo tiempo, el factor de la catarsis. Y como vínculo entre mimesis y catarsis actúa, por lo tanto, el poder evocador de la expresión artística.

En cuanto al lenguaje, es posible dejar en claro qué se entiende por él. En general, es inherente al lenguaje – y aquí Lukács se remite a la psicología materialista de Pavlov – la tendencia a la universalidad; y, junto con la ciencia, el lenguaje conforma un sistema íntegro y coherente, un sistema de señales que aspira “a la definición y a la univocidad propia del reflejo desantropomorfizador de la realidad” (ibíd.: III, 185; la trad. ha sido modificada). Asimismo, el lenguaje constituye también una parte importante de la vida cotidiana, por lo cual se manifiesta aquí la tendencia a la ambigüedad y la vaguedad. Finalmente, como lenguaje poético, se muestra el carácter dialéctico de esta herramienta típicamente humana. Él se entromete tanto en las finalidades del uso cotidiano como en el ámbito del lenguaje científico, y escinde allí el complejo del sistema de señales. Tanto el lenguaje de la cotidianidad como el lenguaje del sistema de señales son superados en el lenguaje poético y “en una fuerza concreta evocadora de los objetos refigurados” (ibíd.: III, 186). Ese poder evocador del lenguaje provoca en el receptor sentimientos, valoraciones y tomas de posición. Se puede, entonces, resumir lo que el arte evoca en el hombre bajo el concepto de catarsis. Ella produce – y aquí se cierra el círculo que comenzó con el análisis de la vida cotidiana y del pensamiento cotidiano – “una elevación del hombre respecto de su propia cotidianidad” (ibíd.: II, 512).

Pero todavía no tenemos desglosada la especificidad de la esfera estética, precisamente la peculiaridad de lo estético. Lukács la resume en la categoría de particularidad y la designa, siguiendo a Nicolai Hartmann, como “categoría propia del ámbito” de lo estético. Después de algunas miradas retrospectivas a la historia de la filosofía y la literatura, de las cuales toma aspectos importantes como el de “fenómeno originario” de Goethe, define lo particular como mediador entre lo individual y lo universal. Es “un espacio intermedio, un ámbito de juego, un campo” (Lukács, 1969: 172) donde tanto lo

individual como lo universal son trascendidos; donde lo individual – por ejemplo, el hombre concreto – es representado como típico y donde lo universal es representado en “imagen y comparación” particulares (Goethe, cit. en *ibíd.*: 157):

La particularidad como categoría propia del ámbito de lo estético es [...], negativamente, la renuncia a la reproducción de la totalidad extensiva de la realidad, y, positivamente, la conformación de un “trozo” de la realidad que, como reproducción de la intensiva totalidad y de las direcciones de movimiento de la realidad, hace visible a ésta desde un aspecto determinado y esencial. Este “trozo” de realidad tiene en efecto la específica propiedad de que en él se expresan las determinaciones esenciales de la entera vida, en la medida en que pueden darse en un tal marco determinado, en su verdadera esencialidad, en sus correctas proporciones, en sus reales contradictoriedad, dirección del movimiento y perspectiva (*ibíd.*: 283 y s.).

En relación con la categoría de particularidad, Lukács desarrolla entonces, en *La peculiaridad de lo estético* – remitiéndose a Hegel –, las categorías de en sí, para nosotros y para sí (cf. Lukács, 1982: III, 277 y ss.). El “trozo” de realidad reflejado en la obra, donde la extensividad de la aquella se funde en intensividad concreta, está a su vez permeado de la subjetividad concreta del creador (valoraciones y tomas de posición); se nos enfrenta – devenido en obra – en su independencia y autonomía. El mero en sí – la pura posibilidad, para Hegel – de la infinitud extensiva de la realidad externa se transforma, en la obra de arte, en para nosotros, en infinitud intensiva, pero también, *uno actu*, en para sí, dado que la realidad reflejada – devenida en obra – como mundo cerrado se enfrenta al receptor en su independencia:

La obra de arte, que es para sí, es, pues, un “mundo”, una especie de En-sí objetivo, que se enfrenta al receptor en su intocable ser-así, con necesidad fundada. Pero del mismo modo que esa objetividad convierte la obra de arte en totalidad y penetra por todos sus poros, así también su totalidad y todos sus momentos son al mismo tiempo, e inseparablemente de esa objetividad, modos de aparición y manifestación de una subjetividad determinada y particular (*ibíd.*: III, 337).

La obra de arte – y en este punto no solo se resume la deuda que durante toda su vida tuvo Lukács con la filosofía hegeliana, sino que también culminan reflexiones que se remontan a los escritos de los años veinte e incluso antes – es “un sujeto-objeto idéntico” (*ibíd.*). Aunque acto seguido vuelve a atenuar la expresión al hablar de una

construcción “en la cual la subjetividad y la objetividad se llevan a unidad orgánica” (ibíd.), no puede ocultar aquí que está retomando la intención de los años veinte, es decir, la obtención de una totalidad concreta – y a esto y no a otra cosa se refiere cuando habla del sujeto-objeto idéntico. La sustitución de la conciencia de clase del proletariado (el anterior garante de la totalidad y del sujeto-objeto idéntico de la historia) por el arte muestra, por un lado, en cierta forma su resignación en cuestiones políticas, pero subraya, por otro lado, la esperanza inquebrantable de Lukács en un estado más acá de la alienación. De modo que la obra lograda, en su mera facticidad, es una protesta contra la alienación y finalmente, a causa de su poder evocador, que desencadena efectos catárticos, el lugarteniente de una utopía concreta. Las continuas invectivas verbales contra la utopía no pueden ocultar que la estética lukácsiana es, en su núcleo normativo más profundo, una estética de la pre-apariencia [*Vor-schein*].

Esto se puede esclarecer a partir de varios lugares; ante todo, en aquellos pasajes repetidos a menudo que hablan de la “misión social” del arte, que Lukács ve en el aporte del arte para la “transformación” y el “desarrollo superior de los hombres”:

[...] ninguna obra de arte es utópica, puesto que con sus medios no puede reflejar más que lo existente, de modo que lo que no es aún, lo futuro, lo en realización, no aparece en ella más que en la medida en que está ya presente en el ser mismo, como preparación capilar de lo futuro, como precursión, como deseo y ansia, como recusación de lo presente, como perspectiva, etc. Pero, al mismo tiempo, toda obra de arte es utópica en comparación con el empírico ser-así de la realidad que refleja; y es utopía en sentido literal, como refiguración de algo que está ahí siempre y nunca (ibíd.: III, 245).

BIBLIOGRAFÍA

GIRNUS, Wilhelm. *Zur Ästhetik von Georg Lukács*. Frankfurt/M: Marxistische Blätter, 1972.

LUKÁCS, György. *Prolegómenos a una estética marxista*. Trad. de Manuel Sacristán. México: Grijalbo, 1969.

_____. *La peculiaridad de lo estético*. 4 vols. Trad. de Manuel Sacristán. México: Grijalbo, 1982.

MARX, Karl. *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Traducción, introducción y notas de Miguel Veeda. Buenos Aires, Ediciones Colihue: 2004.

PAETZOLD, Heinz. "Die Ästhetik des späten Lukács". En: Flego, Gvozden / Schmied-Kowarzik (eds.), *Georg Lukács – ersehnte Totalität*. Bochum: Germinal, 1986, pp. 187-195.

PASTERNAK, Gerhard. *Georg Lukács. Späte Ästhetik und Literaturtheorie*. Königstein/Ts: Hain, 1985.

POTT, Hans-Georg. *Alltäglichkeit als Kategorie der Ästhetik im 20. Jahrhundert*. Frankfurt/M: Akademische Verlagsanstalt, 1974.

ROSSHOFF, Hartmut. "Die ästhetische Theorie des späten Lukács". En: *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften* 4 (1974) pp. 213-250).