

El concepto de realismo en Lukacs

FRANÇOISE PERUS

La categoría del realismo constituye el centro de la reflexión teórica de Lukacs sobre el arte en general y la literatura en particular, al menos durante el período de su vida que se inicia en los años 1929-30 cuando, luego de una intensa participación en las luchas sociales de su país, el pensador húngaro se refugia en Moscú, donde trabaja en el Instituto de Filosofía de la Academia de Ciencias. Esta reflexión teórica se encuentra íntimamente vinculada al pensamiento marxista, con el que Lukacs entró en contacto en los años inmediatamente anteriores al estallido de la primera guerra mundial.¹

En efecto, la reflexión de Lukacs arranca de la tesis marxista de que la realidad material y social tiene una existencia *objetiva*, o sea independiente de la conciencia que de ella puedan tener los hombres. Por lo tanto, desde el punto de vista del materialismo dialéctico (teoría del conocimiento), las ideas y representaciones de los hombres, entre ellas el arte, constituyen en la conciencia de éstos un *reflejo*, no mecánico sino dialéctico, de la realidad objetiva. Como tales, en la perspectiva del materialismo histórico (ciencia de las leyes de funcionamiento y desarrollo de las formaciones sociales), forman la *superestructura ideológica* —“secundaria” en términos de Lukacs— de la sociedad. Lo cual implica, por una parte, que se hallan *determinadas en última instancia* por el grado de desarrollo de las fuerzas productivas y las correspondientes relaciones sociales de producción; y por otra, que gozan de una *relativa autonomía*, o sea que cada una de las regiones específicas de la superestructura (filosofía, arte, etcétera), tiene *sus propias leyes de funcionamiento y desarrollo*.³

Es en esta doble perspectiva, del materialismo dialéctico e histórico, que plantea Lukacs el problema de la *especificidad del reflejo artístico*, diferenciándolo, de una parte del “reflejo cotidiano”, que se encuentra limitado por sus fines prácticos inmediatos y no penetra más allá de las apariencias de los fenómenos, y por otra de la ciencia, que tiene por objeto específico el descubrimiento de la esencia de los fenómenos. La cuestión del deslinde entre reflejo cotidiano y reflejo artístico no plantea

mayor problema para Lukacs, ya que, apoyándose en textos de Marx, Engels y Lenin, cuya interpretación no conviene cuestionar aquí, sienta como principio que el arte, al perseguir fines totalizantes constituye una *forma específica del conocimiento*: “Sólo la teoría dialéctica del reflejo puede fundamentar la objetividad de la reproducción estética de la realidad sin estatuir la en una subordinación jerárquica respecto de lo teórico, es decir, sin hacer del arte un saber imperfecto, un estudio preparatorio del conocimiento”. (173) Trátase pues para Lukacs, en este nivel del análisis, de diferenciar conocimiento científico y conocimiento artístico.

I

En el prólogo a la edición italiana de 1957 de los *Prolegómenos a una estética marxista*, el filósofo húngaro escribe:

“En la base de todo el libro se encuentra la idea general que el reflejo científico y el reflejo estético reflejan la *misma* realidad objetiva. Esto conlleva necesariamente la identidad no sólo de los contenidos reflejados, sino también de las categorías que los forman. La especificidad de los diversos modos de reflejo no puede, pues, manifestarse sino en el *seno* de dicha identidad general: en una decisión específica entre la infinitud de los contenidos posibles, en una acentuación específica y en un reagrupamiento específico de las categorías decisivas en cada caso”. (12)

Por lo tanto, la diferencia entre las dos formas de conocimiento a las que nos estamos refiriendo se funda ante todo en una *identidad*: ésta estriba en el hecho de que no sólo *arte y ciencia reflejan la misma realidad objetiva*, sino que además son *las mismas categorías* las que conforman ambos reflejos. Su *diferencia* consiste en lo que unas pocas líneas más adelante Lukacs resume como una “*mutación de estructura y de proporción en el ámbito de las mismas categorías*”. (12)

¿Cuáles son las categorías en cuestión, y en qué consiste la referida “mutación”?

Todo conocimiento resulta de un constante movimiento dialéctico, que consiste en ir, mediante un proceso de generalización, de *lo singular* (el fenómeno o apariencia), a *lo universal* (la ley o esencia), pasando por *lo particular*. En este siempre renovado y progresivo proceso de conocimiento, “la particularidad representa frente a lo singular una relativa universalidad, y una relativa singularidad respecto de lo universal” (126), y ocupa por consiguiente una “posición relativa”. Esta posición relativa no debe sin embargo concebirse estáticamente, sino como “un momento del camino dialéctico”, y esto por dos razones: en primer lugar, “porque la ampliación y profundización de nuestros conocimientos transforma a menudo una universalidad en particular”, lo cual se debe al carácter históricamente determinado de todo conocimiento; y en segundo lugar, por-

que “la ciencia real se ve obligada en determinados casos a determinar correctamente universalidades relativas, precisamente destacando su carácter particular”. (126)

Antes de pasar a examinar el carácter específico de la relación mutua entre las tres categorías mencionadas en el arte y en la ciencia, conviene recalcar que, de acuerdo con el materialismo dialéctico, la universalidad de la que aquí se trata no es una generalización abstracta, sino que es una *universalidad concreta*, en el sentido que reproduce en el pensamiento las leyes objetivas que rigen el proceso real. Citando a Marx, Lukacs puntualiza: “Lo concreto es concreto porque es reunión de muchas determinaciones, es decir la unidad de lo múltiple. . . Por eso (lo concreto F.P.) aparece en el pensamiento como proceso de reunión, como resultado y no como punto de partida de la intuición y de la representación. . .” (*Grundrisse*). La condición de la adecuación entre el proceso real y el proceso de pensamiento se encuentra en la vinculación íntima de la teoría con la práctica.

Ahora bien, la *diferencia cualitativa* entre reflejo científico y reflejo artístico se funda en el hecho de que en uno y otro caso las tres categorías mencionadas no cumplen la misma función, ni ocupan por consiguiente el mismo lugar. La razón primordial de esta “mutación estructural” radica en el hecho de que *ciencia y arte no persiguen los mismos fines*.

En efecto, mientras la ciencia tiene por objeto específico el establecimiento de las leyes, *universalmente válidas*, que rigen el proceso real, el arte se propone fundamentalmente conformar, dar vida a un *particular* momento de la conciencia de la humanidad (en su relación con la realidad objetiva se entiende). De lo cual se desprende que mientras la validez del reflejo científico radica en la *amplitud* de sus generalizaciones, que deben abarcar el mayor número posible de fenómenos singulares a la vez que permitir explicar el mayor número posible de casos concretos (singulares), la validez del arte (su universalidad o perennidad) se funda en la *intensidad y profundidad* con la que sepa captar y reproducir, con sus medios específicos, este particular momento de la concreta evolución de la humanidad.

De lo anterior se desprende entonces lo siguiente, en cuanto al movimiento dialéctico en el interior de las tres categorías mencionadas: El reflejo científico, al apuntar al establecimiento de legalidades universales que permitan dar cuenta de lo concreto, implica un movimiento dialéctico *entre extremos* (singular/universal/concreto/singular), en el que la particularidad no desempeña sino una papel secundario (o “mediador”, según palabras de Lukacs). Dicho movimiento implica además una *rigurosa separación formal entre la apariencia fenoménica y su esencia*. Esta separación, que consiste en una “superación de las formas inmediatas y humano-sensibles de manifestación de la realidad” (191), no contradice obviamente el carácter *concreto* de la ley, ya que como se vio, esta con-

creación no se confunde con la aprehensión empírica de los fenómenos, sino que consiste en la reunión de las múltiples determinaciones objetivas que rigen el proceso real. Por lo tanto, como lo puntualiza Lukacs, “esta concreción es la de la suprema universalidad, la de la máxima lejanía formal respecto de las formas del mundo apariencial inmediato”. (191)

Además, esta separación formal entre la apariencia fenoménica (sensible) y la ley, entraña una superación de la *casualidad* (carácter aparentemente fortuito de la aparición de un fenómeno cualquiera) en la *necesidad* (leyes objetivas que determinan tal aparición). De modo que el reflejo científico abarca también las leyes que regulan el *nexo* entre la esencia y el fenómeno, sin que esto signifique el abandono del principio de disolución del “vínculo inmediato” entre ambos, ya que es precisamente en la ley que se expresa este *nexo necesario*:

“El reflejo científico de la realidad debe disolver el vínculo inmediato entre fenómeno y esencia, abarcando también las leyes que regulan el nexo entre esencia y fenómeno. La expresión general así obtenida debe, por cierto, ser siempre aplicable a aquellos fenómenos y contener en sí sus leyes; pero exteriormente, vista justamente desde el fenómeno, esa unidad presupone una separación anterior y también mantenida, en lo que respecta a la inmediatez del fenómeno”. (234)

De los fines propios del reflejo científico como de la naturaleza del movimiento en el interior de la categoría y la “ruptura” que conlleva dicho movimiento, se desprende una última consecuencia importante. Conciérne a los *medios específicos* de los que se vale la ciencia para reproducir en el pensamiento las leyes objetivas que rigen el proceso real. El establecimiento de universales legalidades concretas, desvinculadas de la experiencia sensible que sin embargo les sirvió de punto de partida, exige una reproducción formal de carácter *conceptual*. En efecto, sólo dos conceptos, cuya *significación unívoca* se define por el conjunto de relaciones que mantienen con otros conceptos en el interior de la teoría, pueden pretender a la formulación de leyes generales universalmente aplicables.

Veamos ahora cómo se resuelven estos mismos problemas en el reflejo artístico de la realidad objetiva. Como ya se señaló, hay entre ciencia y arte una esencial diferencia de *fines* que “modifica decisivamente la marcha subjetiva” y “aporta modificaciones cualitativas a la imagen refleja del mundo”. (167)

“En la reproducción estética se trata sin duda, por una parte, de conseguir el reflejo más fiel posible de (la) realidad objetiva, pero el objetivo propuesto no es; por otra parte, la captación intelectual de la legalidad universal, sino *la conformación sensible* y por imágenes de una *particularidad* que contiene y supera en sí tanto su universalidad cuanto su singularidad y cuya dación de forma no aspira a una aplicación universal en el sentido de la ciencia, sino que se orienta a una universal posibilidad de experiencia del contenido determinado, gracias precisamente a la dación de forma”. (224)

Del presente texto, que constituye una notable síntesis de la especificidad del reflejo artístico en su relación con el reflejo científico, se desprenden los siguientes puntos esenciales:

1) Si bien existe entre arte y ciencia una fundamental diferencia de fines (captación intelectual de una legalidad *universal* con fines prácticos en el caso de la ciencia; conformación sensible de una *particularidad* que consiste en la experiencia de un determinado contenido en el caso del arte —experiencia a la que la forma artística busca conferir validez universal mediante la dación de forma—); sin embargo, esta diferencia de fines se limita a *la forma* en que uno y otro reflejo dan cuenta de una misma realidad objetiva, y no concierne a la exigencia de “corrección según el contenido” (233), o sea a la *naturaleza objetiva de ambos reflejos*. Esta exigencia interna de adecuación a la realidad objetiva que Lukacs atribuye al arte (“fidelidad” a la realidad objetiva, “veracidad” del reflejo conformado), se convierte inclusive, para el filósofo húngaro, en *criterio externo de valoración*. En efecto, después de definir la originalidad artística (criterio de valor) “como orientación a la realidad misma y no a lo que ha producido hasta el momento el arte en cuanto a contenidos y formas”, (219) añade: “es original el artista que consigue captar *rectamente*, según el contenido, la dirección y la proporción, lo nuevo *esencial* que aparece en su período y que es capaz de desarrollar una dación de forma adecuada orgánicamente al nuevo contenido, nacida de él”. (219)

2) Mientras la forma científica —la universalidad— implica una “ruptura” con la experiencia sensible en que se originó, “la forma originariamente estética es siempre la forma *de un determinado contenido*”, hecho esencial que trae las siguientes consecuencias:

a) en primer lugar, *modifica fundamentalmente la relación entre esencia y fenómeno*:

“Esa peculiaridad del arte se manifiesta por el hecho de que la esencia se sume totalmente en la apariencia y ni una ni otra pueden alcanzar por separado en la obra de arte una figura autónoma, mientras que en la ciencia pueden separarse (intelectualmente)”. (235)

En otros términos:

“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 —caso que no ocurre en la realidad— esas formas aparecen, en todas sus manifestaciones, como reveladoras unívocas e inmediatas de su esencia”. (236)

b) En segundo lugar, la “nueva unidad de fenómeno y esencia” que se da en la particularidad acarrea un desplazamiento de polo en el seno de las categorías constitutivas de todo reflejo cognoscitivo. Mientras la universalidad constituye la categoría central del reflejo científico, *la par-*

particularidad constituye la categoría central del reflejo artístico, lo cual modifica decisivamente la marcha subjetiva del proceso:

“Si en el reflejo científico (el) movimiento procede realmente de un extremo a otro, mientras que el centro, la particularidad, desempeña en ambos casos un papel mediador, en el reflejo artístico ese centro es literalmente un centro, un punto colector en el que se centran los movimientos... *El movimiento hacia la particularidad es el movimiento conclusivo*”. (167)

Ahora bien, de este movimiento conclusivo hacia la particularidad, no puede en ningún caso deducirse que el arte se situaría a medio camino entre la inmediatez del mundo sensible y la universalidad de la ciencia, o sea que constituirá una especie de “verdad a medias”. Cuando Lukacs afirma que la particularidad artística constituye una “nueva unidad de esencia y fenómeno”, está recalcando el hecho de que esta particularidad implica no sólo la “superación” de la dicotomía esencia/fenómeno que requiere el reflejo científico, sino que implica además la “preservación” tanto de la singularidad del fenómeno sensible como de la esencia que le subyace. El movimiento en el seno de las categorías se da por lo tanto en la forma de una doble relación: singular/particular de una parte y particular/universal por otra.

Lukacs atribuye a este doble movimiento y su conclusión en la particularidad una importancia de primer orden, y subraya a menudo en sus escritos³ las “deformaciones” naturalistas o idealistas que acarrea toda acentuación unilateral de uno u otro de los extremos: el detenerse en la singularidad lleva a la “ausencia de verdadera universalidad en la obra”, mientras que el poner el acento unilateralmente sobre el otro polo convierte a la obra en la “nuda expresión de universalidades no superadas, y deformadas así, y falseadas desde el punto de vista del contenido” (168). El análisis posterior de la *dación de forma* con la concreción de la particularidad en “lo típico” y los problemas derivados de la “particularidad” y el “triunfo del realismo” permitirán esclarecer este punto.

c) En tercer lugar, del hecho de que la “forma artística es siempre la forma de un “contenido determinado”, y de la necesidad inherente al arte de conformar sensiblemente la indisoluble unión de esencia y fenómeno, se desprende que el arte tiene que valerse de *medios específicos*, distintos de los de la ciencia. A la reproducción formal de carácter conceptual que rige en el reflejo científico, se opone en el arte la conformación sensible por medio de *imágenes*.

II

Los anteriores planteamientos epistemológicos permiten abordar ahora el problema central de la *dación de forma*, o sea de la *especificidad de la práctica artística propiamente dicha*, que es en donde se resuelven de ma-

nera concreta los problemas anteriormente formulados. Esta especificidad se plantea en torno a tres puntos esenciales e íntimamente relacionados entre sí: la tipicidad, el partidismo o particidad y el llamado "triunfo del realismo".

A.—*Lo típico como concreta encarnación artística de la particularidad*: La solución concreta de los planteamientos relativos a la particularidad estética descansa en una cuestión previa: la de la elección, dentro del ámbito de la particularidad, de un "punto colector" alrededor del cual se organice la obra. Como lo señala el propio Lukacs no existe ninguna ley que permita determinar el nivel en que éste debe ubicarse:

"La aparente dificultad que acaba de aparecer —el tener que admitir un punto central organizador en lo particular para el movimiento del reflejo de la realidad, sin poder determinar ese punto— es la base epistemológica de la multiplicidad del mundo estéticamente conformable, de la multiplicidad de las artes, los géneros, los estilos, etcétera". (173) E incluso de las "personalidades artísticas". (168)

Esta "multiplicidad" no debe, sin embargo, entenderse como la posibilidad de múltiples combinaciones formales, ya que

"tiene que estar claro que el real contenido de esta problemática es la posición de la obra de arte respecto de la realidad: el modo, la anchura, la profundidad, etcétera, con que una obra de arte lleva a percepción una realidad *sui generis*". (173/14)

Sin embargo, es en la elección de este punto de cristalización donde se deciden las principales cuestiones relativas al contenido ideal y la dación de forma de la obra de arte: en efecto, este punto colector —que supone la adopción de un punto de vista o perspectiva peculiar— "determina qué va a ser acentuado en el mundo conformado por la obra, qué va a ser descuidado, y qué va a desaparecer lisa y llanamente: qué rasgos y momentos de la realidad artísticamente reflejada se convierten en elementos constructivos de la obra y qué concreto papel van a desempeñar en esa construcción". (193) Este proceso de selección, eliminación y generalización estética de las singularidades inmediatas (movimiento de lo singular a lo particular) determina no solamente el "trozo" de vida que va a pasar a constituir el contenido de la obra, sino además lo que Lukacs, refiriéndose a la famosa carta de Engels a Miss Harkness, llama la conformación de "personajes típicos en situaciones típicas".

Ahora bien, hay que tener muy en claro que esta conformación no consiste en "compendiar el término medio de los rasgos más frecuentes", con la consiguiente eliminación o neutralización recíproca de las contradicciones reales, sino que consiste en descubrir el conjunto de las determinaciones objetivas y subjetivas que concurren para caracterizar contradictoriamente una determinada situación o un tipo social (movimiento de lo particular a lo universal):

“Entendemos por tipo el resumen concentrado de las determinaciones que produce con necesaria objetividad una determinada situación concreta en la sociedad... Esto subordina el concepto de tipo a la legalidad general”. (278/79)

En *Arte y verdad objetiva*,⁴ Lukacs recalca:

“La forma no es otra cosa que la suprema abstracción, la suprema modalidad de la condensación del contenido y de la agudización extrema de sus determinaciones; no es más que el establecimiento de las proporciones justas entre las diversas determinaciones y el establecimiento de la jerarquía de la importancia entre las diversas contradicciones de la vida reflejadas en la obra de arte”. (p.36)

Es preciso distinguir aquí algunos problemas: el de la *indagación* del conjunto jerarquizado de determinaciones y contradicciones que rigen el proceso real —lo cual remite obviamente a la concepción marxista de la sociedad como totalidad contradictoria articulada en varios niveles —por una parte; y por otra, el de la *reproducción artística* de esta totalidad en sus “justas proporciones”. Tratándose de esto último, Lukacs insiste reiteradamente, y no por casualidad, en términos como “resumen concentrado”, “condensación” o “agudización”. Esta insistencia se debe en primer lugar al hecho de que el arte, que no puede pretender a la generalización *extensiva* de la ciencia, tiene que reproducir de modo *intensivo* el contenido determinado de que se trate. El “trozo” de vida escogido constituye así la “condensación” de una totalidad más amplia; dentro de la concepción lukacsiana, tiene que ser incluso la “condensación” de la totalidad social:

“La particularidad como categoría regional de la estética 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 del 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 determinantes esenciales de la entera vida, en la medida en que puedan darse en un tal marco determinado, en su verdadera esencialidad, en sus correctas proporciones, en sus reales contradictoriedad, dirección del movimiento y perspectiva”. (284)

La segunda razón para que esta condensación requiera una intensificación o “agudización” proporcional de las determinaciones y contradicciones de acuerdo a su jerarquía, tiene obviamente que ver con la exigencia de fidelidad al proceso real; pero se debe también a la especificidad de la particularidad artística (preservación de la esencia en la singularidad del fenómeno y viceversa) y a la de los medios expresivos de que se vale. Como escribe Lukacs:

“Lo específico del arte consiste en hacer aparecer preservada en la impresión inmediata la estructura de la realidad, en imponer inmediata-

mente el carácter evidenciado de la esencia sin necesidad de dar a ésta una figura propia en la conciencia, desligada de la forma apariencial". (236)

Hacer inmediatamente sensible la estructura en sus "justas proporciones", pero por medio de imágenes, es entonces un problema que sólo puede resolverse mediante la acentuación proporcional de determinados rasgos tanto de los personajes como de las situaciones creadas. De esta manera se superaría la dificultad que obligadamente conlleva la conformación sensible de una fusión de esencia y fenómeno, o sea, la necesidad de crear personajes y situaciones que sean tan singulares, únicos e irrepetibles como los del mundo cotidiano, pero que al mismo tiempo transparenten su propia esencia. Mediante la gradación en la acentuación de determinadas conexiones se busca también contrarrestar la necesaria ambigüedad que acarrea toda representación de carácter no conceptual.

Ahora bien, hay que recalcar que las soluciones que se acaban de señalar son y deben ser de carácter exclusivamente estético, o sea ceñidas a la *particularidad* artística anteriormente definida. Como lo señala Lukacs, "artísticamente, la 'afirmación' de un hecho es idéntica con su conformación". (231) Más aún,

"estas determinaciones que, según acabamos de ver, existen (en la obra de arte) en forma más pura, profunda y abstracta que en cualquier caso particular de la vida, no pueden formar oposición abstracta alguna con el mundo directamente sensible de los fenómenos, sino que han de aparecer, por el contrario, como propiedades concretas, directas y sensibles de los distintos individuos, situaciones, etcétera". (*Arte y verdad objetiva*, p. 32)

De lo anterior no se desprende que la reflexión conceptual no tenga nada que aportar a la obra de arte, pero

"si realmente tienen valor artístico un juicio o un comentario emitidos en una obra... no puede ser sino como consciente y precisa explicitación de lo que está implícitamente presente en la conformada objetividad; más, pues, una intensificación cualitativa directa o indirecta de la objetividad conformada que un mero juicio o comentario acerca de objetos independientes". (231)

B.—*El partidismo o particidad en la obra de arte:*

Por "partidismo" o "particidad" se entiende "exclusivamente la toma de posición respecto del mundo expuesto, en la medida en que esta toma de posición está presente en la obra y conformada con medios artísticos". (222) Los principales puntos relativos a este problema se desprenden prácticamente de la conformación típica.

Ante todo, hay que recordar que la totalidad social a la que se refiere Lukacs es, como ya se señaló, una estructura jerarquizada y contradictoria, y por lo tanto *una totalidad en devenir*. Por consiguiente, tanto

la elección del punto de cristalización que determina el “trozo de vida” que va a ser conformado artísticamente, como la jerarquía de las determinaciones y contradicciones “tipificadas” implican no sólo la adopción de un peculiar punto de vista o perspectiva sobre la realidad, sino que suponen además una “toma de posición” en cuanto al devenir social:

“La realidad reflejada y conformada por el arte contiene ya, pues, en sí previamente, como un todo, una toma de posición respecto de las luchas históricas del presente del artista. Sin una tal toma de posición sería irrealizable la elección concreta de tal o cual momento de la vida, y no otro, como particular característico para objeto de la dación de forma”. (225)

De ahí que, para ser “correcto”, el reflejo artísticamente conformado tenga que hacer aparecer también en su justa perspectiva “las direcciones del movimiento de la realidad”. Volvemos a encontrar aquí, obviamente, el *criterio de valoración* antes señalado, que Lukacs, refiriéndose precisamente al problema de la particidad, resume en los siguientes términos:

“originalidad significa la captación de los rasgos decisivos en la lucha de lo viejo con lo nuevo, la explicitación artística de los momentos específicos de lo nuevo, y ello precisamente en una conformación orientada a la reproducción y la expresión de esa novedad particular”. (224)

Sea de ello lo que fuere, toda obra artísticamente conformada implica necesariamente *una* toma de posición, y lo importante aquí es los niveles en que se manifiesta. Ya se ha señalado su presencia en la “elección de tal o cual momento de la vida como particular característico para objeto de la dación de forma” y en la jerarquía acordada en la tipificación de personajes y situaciones a las diversas determinaciones y contradicciones. Lukacs añade que esta toma de posición se hace presente también en la actitud del autor frente a sus distintos personajes, en la solución de las situaciones e incluso en el tono de la obra. (288)

De lo anterior, como de los principios que rigen la conformación de “lo típico”, se desprenden entonces algunos principios de suma importancia:

1) En primer lugar, el hecho de que la particidad de la obra no se encuentra en tal o cual juicio o comentario que en el interior de ella pudiera haber emitido el autor, *sino en los principios mismos de su composición*. Lo mismo vale, obviamente, para cualquier personaje o situación, y de una manera general para cualquier elemento tomado aisladamente.

2) Al igual que la realidad objetiva (en este caso la sociedad), *la obra de arte constituye una totalidad estructurada, jerarquizada y contradictoria*, en el interior de la cual el valor o la significación de tal o cual elemento es únicamente función de su posición relativa en el interior de

dicha totalidad, o sea del conjunto de relaciones que mantiene con los demás elementos:

“En toda auténtica obra de arte se presenta una jerarquía de tipos complementarios —por su relativo parecido, por su contraposición absoluta o relativa—, cuyas dinámicas interrelaciones constituyen el fundamento de la composición. Este complejo de tipos hace nacer una jerarquía —también compositiva— en la cual no es el valor social del tipo en sí lo que decide de la posición de éste, sino el concreto papel que corresponde a cada uno de los miembros de la concreta jerarquía típica en el problema representado, en la sensibilización de una etapa de la evolución de la humanidad. De esa cerrada y ordenada totalidad surge en la obra la imagen de una concreta particularidad, la reproducción artísticamente generalizada de una determinada etapa de la evolución”. (281)

3) Por tanto, la particidad de la obra de arte como *su valor veritativo*, o sea su adecuación a la realidad objetiva, no pueden pensarse bajo la forma de una correspondencia vertical entre *elementos* de la realidad y elementos de la obra, ya que

“lo que se compara no es nunca detalles con detalles... sino *la totalidad de la obra con la totalidad de la realidad*, tal como vive activamente en las experiencias y vivencias del receptor. *La correspondencia entre arte y vida es, pues, correspondencia entre totalidades (relativas)*”. (263) (los subrayados son nuestros, F.P.)

C.—El llamado “triumfo del realismo”:

“Lo característico del proceso de creación artística es que el *resultado* puede fijarse conformadoramente en la obra de arte de modo contradictorio de los prejuicios y hasta de la concepción del mundo del artista, y que este superior nivel recibe forma estética sin que por ello tenga que haberse producido una evolución correspondiente de la personalidad privada del autor”. (211)

El problema aquí planteado es el de la *relación compleja entre la dación de forma (la práctica artística) y la concepción del mundo del autor*, o si se quiere, entre la obra conformada con su *objetiva* particidad y las intenciones *subjetivas* que presidieron a su elaboración.

El fundamento de esta problemática, al menos en los términos planteados por Lukacs, no es solamente el carácter objetivo de la existencia de la realidad, sino también y sobre todo el supuesto de que “su reflejo y reproducción artísticos son el punto de partida y *la meta*” (206) del quehacer artístico.

Sin necesidad de entrar en la distinción lukacsiana entre la personalidad privada o “inmediata” del autor, y lo que él llama “la personalidad estéticamente relevante del creador”, basta con recordar que “el paso desde la singularidad hasta la generalización estética, la particularidad, tiene lugar a consecuencia del contacto con la realidad objetiva, a conse-

cuencia de la aspiración a reproducirla fiel, profunda y verazmente". (212) Es por lo tanto gracias a esa *exigencia interna de adecuación a la realidad objetiva* que Lukacs atribuye al arte, así como por *la fuerza de la lógica propia del proceso de dación de forma*, que pueden llegar a ser rebasados los prejuicios más caros al autor y hasta su concepción del mundo.

"La sensibilidad del talento observador, y la fantasía espontánea, etcétera, hace nacer figuras y situaciones cuya propia lógica interna rebasa los prejuicios de la personalidad inmediata y que entran en conflicto con ésta. Lo que en última instancia decide del rango artístico es *el resultado de esas colisiones*". (212) (Los subrayados son nuestros. F.P.)

Lo importante del asunto es, en primer lugar, que este fenómeno del "triunfo del realismo" —que, como se vio, obedece a la lógica propia del proceso de dación de forma—, *no es necesariamente un proceso consciente*, lo cual explica que pueda permanecer inmodificada la visión del mundo del autor en cuanto individuo privado. Este proceso de creación apela a zonas específicas de la conciencia (intuición, sensibilidad, fantasía, etcétera), que se desarrollan en función de las exigencias propias de la reproducción sensible de la realidad.

En segundo lugar, el "triunfo del realismo" *no implica tampoco necesariamente la abolición total, en la obra, de la ideología del autor*, sino que ésta entra en colisión (tensión) con la lógica propia de la creación artística y, al imponerse ésta, la ideología adquiere, dentro de la obra, *un peso relativo menor*, subordinándose a la objetividad del reflejo, llegando incluso a formar parte de él.

En fin, de todo lo anterior se deduce el principio —de suma importancia— de que la significación y el *valor* (veritativo se entiende) de una obra de arte no pueden deducirse mecánicamente de las concepciones políticas profesadas por el autor.

III

Antes de pasar a la formulación de los problemas que plantea *internamente* la teoría lukacsiana del reflejo artístico de la realidad, quisiera empezar descartando, por filosóficamente infundadas, dos objeciones vulgares que a menudo se le han hecho:

1) La primera concierne al concepto mismo de "realidad" a la que Lukacs le habría —supuestamente— amputado su dimensión subjetiva. No es necesario multiplicar las citas para probar que tal interpretación descansa en una lectura superficial de la obra del pensador húngaro. No citaré más que estas líneas extraídas de los *Prolegómenos*:

"El objeto de la conformación artística no es el pensamiento, no la idea en su verdad inmediata puramente objetiva, sino también cómo

actúa en concretas situaciones de concretos hombres y como concreto factor de la vida, como parte de los esfuerzos y luchas, victorias y derrotas, alegrías y sufrimientos de los hombres, como importante medio de hacer sensible la peculiaridad humana, la particularidad típica de los hombres y de las situaciones humanas". (227)

El problema no es evidentemente el de la *existencia* de la subjetividad como dimensión real de la vida social, sino el de su *estatuto teórico*.

2) La segunda objeción concierne al problema del *trabajo sobre el lenguaje* que para algunos constituye lo específico de la práctica literaria, cuestión totalmente descuidada por Lukacs. Una vez más se trata, aquí también, de un problema de estatuto teórico. Lukacs no desconoce en absoluto que el quehacer literario requiera de un aprendizaje del manejo del idioma y de los recursos estilísticos, sino que sabe perfectamente distinguir entre los problemas de la *retórica* y los de la *poética*: el lenguaje y los recursos estilísticos constituyen para él *un nivel autónomo*, sino que pertenecen al nivel de la *técnica literaria*, la cual se encuentra subordinada a los problemas de dación de forma. En resumen, Lukacs a diferencia de muchos supuestos *théoriciens* de la literatura, sabe perfectamente que no se puede amputar el lenguaje de su esencial *función referencial*.

En cuanto a la crítica *interna* a la teoría de Lukacs, es necesario advertir que no puede tratarse aquí más que de algunos planteamientos en base a la síntesis anterior de los *Prolegómenos*. Toda auténtica crítica de Lukacs tendría que tomar en cuenta no solamente el conjunto de su obra, su evolución, sus modificaciones y puntos de ruptura, sino que además, para ser valedera, tendría que *volver a colocar esta obra en el contexto histórico concreto en el que se inscribe*, lo cual rebasa el marco de este breve estudio.

1) El primer punto que quisiera señalar es que la teoría lukacsiana se articula fundamentalmente en torno a los planteamientos epistemológicos del *materialismo dialéctico*, sin acompañarse de un desarrollo correlativo del *materialismo histórico* que permita explicar las condiciones sociales que determinan estructuralmente el surgimiento de tal o cual forma artística: las interesantes reflexiones de Lukacs en este terreno nunca dejan de ser muy fragmentarias y, sobre todo, más que a un estudio objetivo, tienden a convertirse en una *comprobación* del planteamiento epistemológico inicial, cuya validez no está corroborada por el análisis histórico. *No hay en el pensamiento de Lukacs una suficiente interacción dialéctica entre el materialismo dialéctico y el materialismo histórico*.

2) A consecuencia de ello, Lukacs no distingue nunca entre el "ser" (histórico) del arte y su "deber ser". La teoría elaborada en base a la estética de los grandes realistas del siglo XIX se convierte de esta manera en *norma* universalmente válida para juzgar del valor de obras que corres-

ponden a concepciones ideológicas y estéticas totalmente distintas, precisamente por su carácter de concepciones históricamente determinadas (casos de Joyce, Proust, Kafka, etcétera).

De una manera general, quisiera cuestionar la conveniencia para una *ciencia marxista de la literatura*, de convertir a una determinada concepción del arte en una estética normativa que lleva a condenar, por inadecuado a ella, todo el desarrollo posterior de la literatura occidental. Me parece más bien que la tarea esencial de una ciencia marxista de la literatura debería consistir en una explicación de las determinaciones estructurales que vuelven posible tal o cual práctica literaria concreta, de las concepciones ideológicas históricamente determinadas en base a las cuales el autor articula su visión del mundo y define la función social de la literatura, y de los sectores sociales con los que se vinculan objetivamente las concepciones y prácticas en cuestión.

En cuanto al problema del valor, si bien éste no es independiente de las cualidades intrínsecas de la obra literaria, tampoco se constituye únicamente en base a éstas; es también el resultado de un complejo proceso social del que la lucha de clases no está ausente. No basta por lo tanto oponer una estética normativa a otras.

Lo que debe desentrañar la ciencia marxista de la literatura es el funcionamiento del hecho literario en su conjunto, y en su relación con el desarrollo material de las sociedades, las formas de organización social y el desarrollo concreto de la lucha de clase. Sólo el conocimiento objetivo de dicho funcionamiento, esto es el conocimiento de sus determinaciones históricas concretas, puede permitir plantear adecuadamente el problema del valor y es susceptible de llevar al establecimiento de políticas culturales adecuadas a cada circunstancia histórica concreta.

3) En fin, quisiera cuestionar la conveniencia de equiparar ciencia y arte (aun preservando la especificidad de ambos reflejos), junto con la validez, desde una perspectiva marxista, de las soluciones propuestas por Lukacs en cuanto al problema de la ruptura epistemológica entre literatura e ideología (triunfo del realismo).

¿Hasta dónde es capaz el arte de proporcionar, *por sí solo y con sus propios medios*, un conocimiento tan objetivo —aunque cualitativamente distinto— como el de la ciencia. Curiosamente, para explicar el llamado “triunfo del realismo”, Lukacs apela a zonas de la conciencia tales como la sensibilidad, la intuición, la fantasía, etcétera, que supone capaces de alcanzar niveles de generalización más próximos a la legalidad objetiva que los niveles conscientes de la ideología. Como Lukacs se vale de Lenin para justificar sus tesis, uno tiene derecho a preguntarse lo que al respecto hubiera opinado el gran pensador de la revolución rusa. En efecto, Lenin es absolutamente claro al respecto: sin un aporte *externo* de la *ciencia*, la sola práctica social no basta para adquirir un conocimiento objetivo de las leyes que rigen el proceso real. Obsérvese además que

Lenin se refería con eso a la práctica social del proletariado, el cual tiene sobre los intelectuales la ventaja de encontrarse directamente vinculado al proceso de producción material... Hay en Lukacs un "espontaneísmo" o "voluntarismo" que difícilmente hubiera admitido Lenin.

Por lo demás, el único análisis que haya hecho Lenin de una obra literaria, la de Tolstoi, ha sido para mostrar que si hay que leer al "genial escritor ruso", no es para conocer la realidad de su tiempo, sino precisamente *las limitaciones de una determinada perspectiva sobre ella* (la ideología de los campesinos rusos).

¿No valdría más bien volver a la realidad histórica concreta y a la constatación de que la literatura no ha constituido nunca un reflejo objetivo de la realidad, sino la búsqueda de una plasmación, con medios específicos e históricamente determinados, de una determinada experiencia social cuya percepción y representación literaria son necesariamente tributarias de las forma de conciencia social, esto es de la ideología? Así planteado el problema, la literatura se convertiría en una *práctica específica en la ideología* —dimensión necesaria de la existencia social—, y de su misma especificidad, históricamente determinada, podría desprenderse su función social real.

ADVERTENCIA

Todos los números entre paréntesis al final de las citas de Lukacs remiten, *salvo mención específica*, a los *Prolegómenos a una estética marxista*, versión española de Manuel Sacristán, Ed. Grijalbo, S.A., México, 1965.

BIBLIOGRAFIA

La bibliografía más completa, tanto en lo que concierne a las obras de Lukacs como a los trabajos (libros o artículos de revista) sobre ellas, se encuentra en: Lukács, György: *Sociología de la literatura*. Ed. Península, Madrid, 1966.

Se trata prácticamente de una bibliografía en alemán, que se refiere ante todo a las publicaciones alemanas o provenientes de los países socialistas. Puede ser complementada útilmente por la bibliografía incluida en:

Bedeschi, Guisepppe: *Introducción a Lukacs*. Siglo XXI, Argentina, Buenos Aires, 1974, que contiene además las referencias a las traducciones al castellano, al francés y al italiano de las obras de Lukacs y los principales estudios sobre ellas.

El importante aparato de notas con que cuenta el trabajo de Helga Gallas, incluye también una importante bibliografía:

Gallas, Helga: *Teoría Marxista de la literatura*. Siglo XXI, Argentina, Buenos Aires, 1973.

- ¹ Sobre este período de la vida de Lukacs, se puede consultar además de los trabajos antes mencionados de Guiseppe Bedeschi y Helga Gallas,
Lukács, Georges: *Ecrits de Moscou*, Editions Sociales, Paris, 1974. Contiene una larga introducción de Claude Prevost que precisa el contexto histórico y analiza la posición de Lukacs tanto frente a la “vanguardia” como en relación con la “posición oficial”.
- ² Estos principios básicos se encuentran expuestos con toda claridad en la “Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels”, recopilado en la *Sociología de la literatura* mencionada.
- ³ Ver al respecto los ensayos recopilados en *Sociología de la literatura*, *op. cit.* y
— Lukács, Geörg: *Problemas del realismo*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
— Lukács, Geörg: *Ensayos sobre el realismo*. Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1965.
- ⁴ “Arte y verdad objetiva”, ensayo recopilado en *Problemas del realismo*, *op. cit.*