Lukács y el problema del arte

Por Víctor FLORES OLEA

I

Hace más de cien años, Marx advirtió proféticamente que un día Alemania se encontraría "al nivel de la decadencia europea, sin haber estado antes al nivel de la emancipación europea". Significa esto que Alemania se vería envuelta en las contradicciones del capitalismo sin haber vivido la revolución democrática como cultura y civilización de toda la sociedad, y sin haber decantado los perfiles feudales de su ideología en la *Declaration Universel des Droits de l'Homme et du Citoyen.* La revolución que en Francia e Inglaterra transformó profundamente las instituciones sociales, en Alemania apenas habría tenido un abstracto carácter filosófico, teórico. En un país así, que ha quemado una etapa histórica decisiva —afirma Lukács—, es natural que la tentación reaccionaria sea mucho mayor que en otros pueblos, que pasaron por una "sana" evolución democrática. Y añade: en buena medida la historia política y espiritual de Alemania se define por esa lucha particularmente aguda entre progreso y reacción, entre democracia y autoritarismo, entre explotación y revolución. Por eso, la mayoría de los pensadores demócratas alemanes han denunciado sistemáticamente los peligros que encierra esta pendiente "negativa" de su historia, sacando a flote los gérmenes explosivos y subrayando el perfil progresista de la sociedad. De ahí también que su obra tenga un profundo sentido educativo, de admonición pedagógica.

La obra filosófica de Lukács debe ser comprendida dentro de esta perspectiva. Algunos le han reprochado al pensador húngaro haber negado lo mejor de la tradición espiritual alemana, sobre todo en *El asalto a la razón.* A esta acusación, Lukács ha respondido que un pueblo debe hacer valientemente las cuentas con su pasado, sin temor a descubrir, donde se encuentren, los gérmenes negativos y destructores de su historia y, por otra parte, que el pueblo de Durero y Thomas Münzer, de Goethe y de Hegel, de Marx y de Mann no está precisamente huérfano de limpias corrientes humanistas y emancipadoras que servirán un día para construir la "nueva" Alemania, avanzada y democrática. No es pues por casualidad que Lukács haya dedicado la mayor parte de su obra a cernir minuciosamente el pasado filosófico y literario alemán. Para otros, Lukács se habría concretado simplemente a servir una ideología: la marxista. En verdad, el problema no es tan sencillo. El marxismo, para Lukács, ha sido la única posibilidad a la mano de trascender una situación social sin salida, o que conducía directamente al fascismo; la sola manera de rescatar una sociedad en pleno naufragio, escindida y contradictoria.

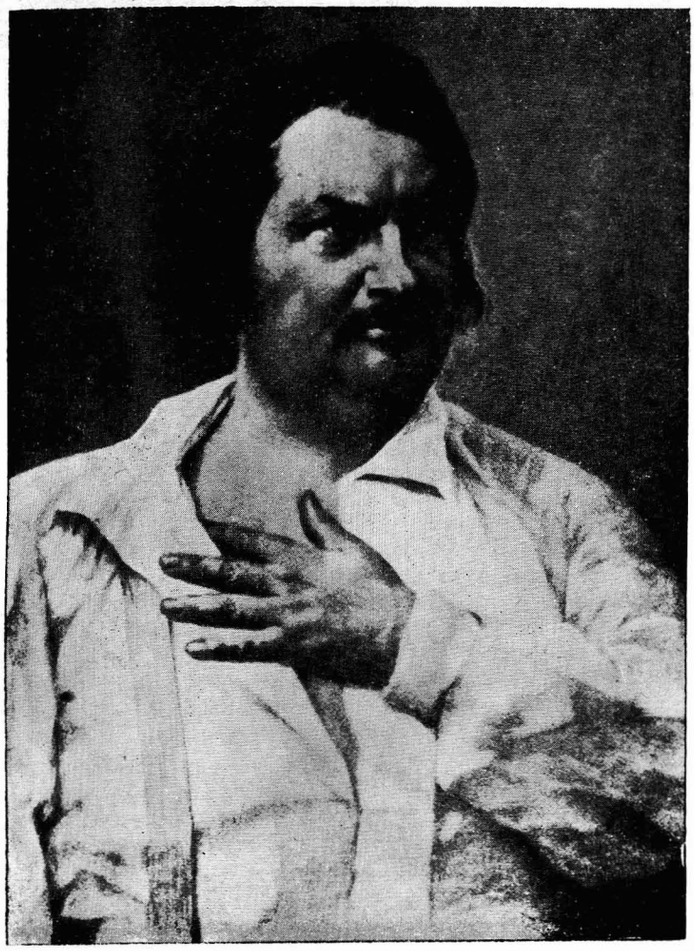
Sin embargo, debemos reconocer que, más de una vez, el filósofo Lukács abandonó sus convicciones por el expediente de la autocrítica y en aras de la eficacia, o de lo que en un momento se pensó como más útil para la revolución. En este sentido, Lukács ha vivido como pocos la dramática lucha de muchos intelectuales del siglo: entre la verdad y las exigencias de la política, entre la vocación y las necesidades de la práctica. Veamos sintéticamente los principales momentos de esa batalla, que no han dejado de influir en su obra. A la publicación de *Historia y conciencia de clase,* condenada por Zinoviev y la Internacional en 1924 (y, según se dice, por el mismo Lenin), siguió la primera "contrición" lukacsiana y la reglamentaria protesta de fidelidad a la ortodoxia. Después, coincidiendo con el ascenso del régimen nazi, vinieron largos años de silencio, pero de trabajo sostenido, en la Unión Soviética, hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial. En 1945 más de diez Lukács estaban listos para correr fortuna entre una nueva generación desilusionada y perdida, pero ávida de reconstruir un mundo hecho cenizas por la barbarie hitleriana. ¿Cuál era el contenido de esos libros? ¿Acaso nuevos recetarios marxistas a la manera staliniana y la condenación en bloque de todo lo que oliera a burgués? Nada de eso: Lukács había dedicado más de quince años al análisis crítico de la cultura de los siglos XIX y XX, que casi sin excepción es cultura burguesa. Y no precisamente para tratar de "perros muertos" a sus más altos exponentes. ¿Resultado de la audacia? Acusación de "occidentalismo" y "cosmopolitismo", de reivindicación gratuita y excesiva de los creadores burgueses, de subestimación sospechosa de la cultura proletaria y socialista. Y nuevo arrepentimiento, mucho más litúrgico y externo que convincente, acompañado además de pleitesía y exaltación ¡al genio filosófico de Stalin! Y no termina aquí la difícil, accidentada vida del intelectual revolucionario Lukács: en 1956, participa activamente en la protesta popular húngara contra las imposiciones de un partido burocratizado y ciego ante las necesidades nacionales, y forma parte del primer gobierno de Nagy . . . , hasta la llegada de los tanques soviéticos a Budapest. Lo demás es sencillo: asilo en la Embajada de Rumania, breve exilio en este país, y retorno a sus trabajos académicos en la Universidad de Budapest, vigilado por los organismos oficiales. Y, naturalmente, las imprescindibles acusaciones de "revisionismo". Pero ahora con algo inusitado en la biografía de Lukács: por vez primera falta la confesión y el arrepentimiento públicos. ¿Terquedad postrera de un hombre de ochenta años? ¿Liberalización del régimen? En todo caso, éste que parece ser el último acto político de la vida de Lukács coincide mucho más estrechamente con la línea espiritual de su obra que las anteriores claudicaciones.

Con frecuencia Lukács ha repetido la frase de Goethe: "el arte es un camino para la conquista de la realidad y, por tanto, un medio para la formación universal del hombre". En otras palabras: el arte tiene un cometido pedagógico, hacer posible "el puente y el tránsito de la humanidad interior al mundo de lo social". La evolución intelectual de Lukács se ajusta al mandato goethiano. En sus primeras obras (*Historia de la evolución del drama moderno* y *El alma y las formas*) es manifiesta todavía la influencia neokantiana. Ni la economía ni la sociología tienen acomodo en el sistema estético del joven *von* Lukács. Su preocupación central es la búsqueda del absoluto como plenitud de la vida humana, una vida que es afirmación y al mismo tiempo interrupción brutal de sí misma en la muerte. Ahora bien, para el Lukács de la primera época el camino de la autenticidad se identifica con la recuperación subjetiva del mundo de las formas, con una determinada actitud moral y estética del individuo frente al universo. En este sentido, el arte es la expresión de ciertos contenidos psíquicos, y la tarea del crítico y del ensayista consiste en definir la *forma* adecuada a cada vivencia anímica. El arte se vive *sub specie formae,* como visión del mundo y como mediación única entre el hombre y las cosas.

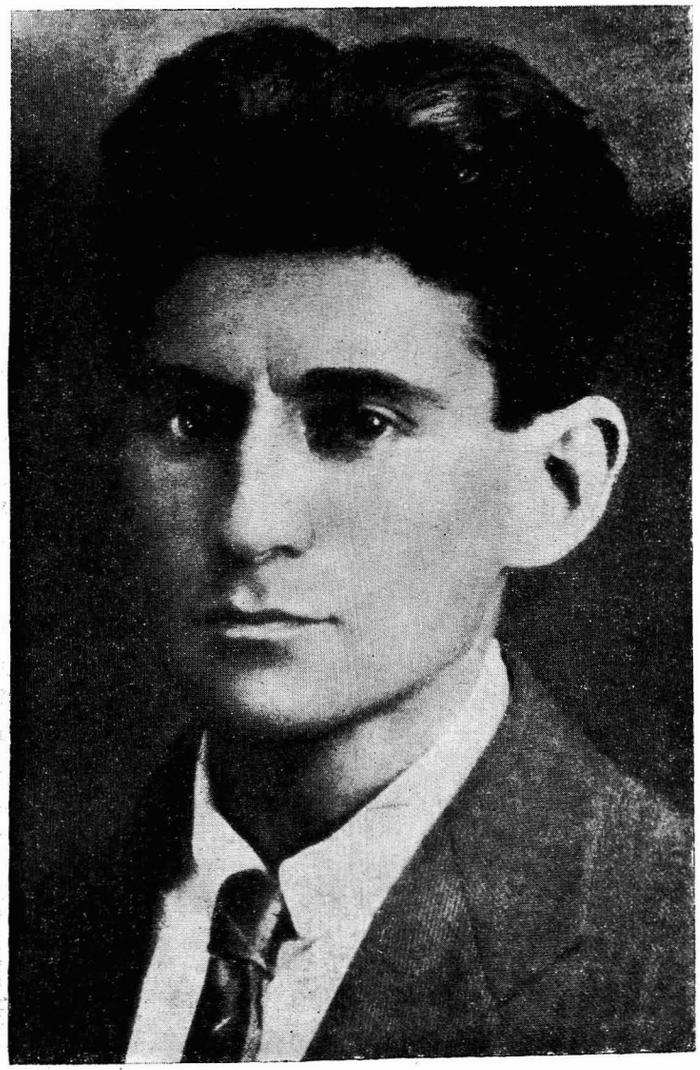
Para el esteta Lukács lo único que verdaderamente cuenta es el *sujeto.* "Toda época tiene necesidad de otros griegos, de otra Edad Media y de otro Renacimiento . . . , y las diferentes interpretaciones del Renacimiento pueden vivir en paz unas al lado de las otras, de la misma manera en que la Fedra, el Sigfrido o el Tristán de un nuevo poeta dejará intacto el de sus predecesores." La eternidad de la obra de arte depende de nuestra *proyección* subjetiva, del encuentro en ella de nuestra propia esfera de intereses y aspiraciones. Las reminiscencias de la *Einfühlung* y del romanticismo son más que evidentes en esta primera versión del sistema estético de Lukács.

Sin embargo, el "intimismo" lukacsiano se vino por tierra cuando la paz del mundo burgués se vio interrumpida por el fragor de los cañones de la Gran Guerra. Lukács, entonces, cae en la cuenta de que la realidad objetiva no puede ser trascendida subjetivamente, de que la armonía interior no está preservada de los cataclismos del exterior. En ese instante crucial emprende su camino hacia Marx: lo decisivo de la batalla no es la inteligencia y refinación estética de las *élites,* sino el hombre y el destino del hombre. Antes, sin embargo, Lukács pasa por el recodo del idealismo hegeliano —en la *Teoría de la novela* y en *Historia y conciencia de clase*—, contacto primero con la dialéctica y con el tema fundamental de la enajenación. Lukács mismo reconoce que su incipiente marxismo de esa época se debe a su escaso contacto, como intelectual académico, con el movimiento obrero, y que sólo un diario conocimiento del proletariado le hizo superar más tarde las "concepciones abstractamente sectarias de mi neofitismo marxista".

La dialéctica de esta catarsis, a la postre, llevó a Lukács del "pequeño mundo" de la vida personal, al "gran mundo" de la vida histórica, de la soledad a la comunidad. Para Lukács, el tránsito de la autocontemplación a la política, de lo subjetivo a lo objetivo, es la única manera de cambiar la enfermedad y la muerte por la salud y la vida. Pese a todo ¿cuántas veces, acosado por el tribunal staliniano, no debió pensar en las excelencias de la intimidad? ¿Y cuántas otras siguió sosteniendo su convicción revolucionaria y proletaria? Es obvio que para Lukács el stalinismo sólo fue una desviación accidental y pasajera



Balzac — "lo que se desprende de la obra de arte"



Franz Kafka — "el infierno capitalista"

del socialismo, pero de ningún modo su liquidación histórica. ¿Debemos calificar como heroico el mantenimiento de sus convicciones pese a la magnitud de la crisis? En todo caso era necesario tener una confianza sólidamente fundada en el destino racional del hombre y en la infinita perfectibilidad de lo social. Lukács la tuvo y por eso su trayectoria es ejemplar.

II

No por casualidad Lukács consagró a Thomas Mann algunas de las mejores páginas de su obra, testimonio irrefutable de la admiración que el filósofo siente por el novelista. Mann es el gran novelista de la burguesía alemana de las primeras décadas del siglo y, al mismo tiempo, el narrador consumado de los conflictos históricos y morales que vive Lukács. El universo de la obra de Mann —según definición del propio Lukács— va del filisteísmo burgués dócil a la autoridad política y a la tradición (en *Los Buddenbrook*), a la ruptura de la moral burguesa con los problemas sociales de la Alemania de la pre-guerra y a su aislamiento radical (en *Doktor Faustus*), de la confianza ingenua en el progreso a la patología del hombre-Dios. Para Mann, como para Lukács, hay un "intimismo a la sombra del poder" que define también a los más honestos exponentes de la cultura en la Alemania guillermina, imperialista y prusianizada de principios de siglo. Sin embargo, pronto llegó el tiempo de las definiciones: con el irresistible surgimiento del fascismo. En adelante, la obra de Thomas Mann será una grandiosa advertencia sobre los peligros que entraña el totalitarismo nazi y sobre el carácter inhumano de la atmósfera espiritual en que va germinando y, al mismo tiempo, la más acabada representación literaria de las consecuencias éticas y sociales del fenómeno.

Lukács nos dice que el genio de Thomas Mann consiste en ser uno de esos novelistas "espejos del mundo", capaces de reflejar, en toda su problemática, el tiempo en que han vivido. En *La montaña mágica*, el filisteo Hans Castorp observa impotente la lucha desigual que se entabla entre la democracia moderna, formal y retórica, simbolizada por el organillero italiano Settembrini, y la ideología prefascista del jesuita Naphta. El humanismo abstracto de la burguesía liberal no tiene argumento sólido que oponer a la demagogia totalitaria, y en su caída arrastra al "ingenuo" alemán *tout le monde*, seducido por los razonamientos contundentes del oscurantista. El mismo tema aparecería a lo largo de la obra de Mann orquestado en distintas formas: como una lucha entre la vida y la muerte, entre la enfermedad y la salud, entre la descomposición y la belleza, entre el aislamiento y la solidaridad. Ahora bien, lo que define al primer término de cada par, el elemento negativo y destructor, es justamente el *solipsismo* de la moral burguesa y su impotencia para resolver las contradicciones de la sociedad. Esta dialéctica fundamental del hombre de nuestro tiempo —afirma Lukács— constituye la clave de la mayor parte de las obras de Mann. El camino de José (*José y sus hermanos*) es precisamente aquel que va de la soledad a la comunidad histórico-social. Solamente el tránsito de la autocontemplación —que en algunos héroes juveniles de Mann llega al narcisismo (*Tonio Kröeger*)— a la actividad práctica es capaz de cambiar la descomposición, la enfermedad y la muerte en salud y vida. La tragedia de Adrián Leverkün, el protagonista de *Doktor Faustus*, tiene su resorte más íntimo en el aislamiento del artista y en su encierro espiritual en un mundo de "exclusividad" poética que termina en el laberinto de la locura. La "tragedia del arte moderno", según la expresión de Lukács, consistiría en esa pérdida de lo social, o de lo humano en la historia, que constituye el verdadero material de todo gran arte.

Es claro el paralelismo entre la evolución de Thomas Mann y de Lukács, pero también son evidentes sus diferencias. El novelista ha percibido con agudeza los problemas que encadenan a la burguesía, y ha señalado la ruta general para superarlos. Pero el democratismo de Mann no va más allá del humanismo abstracto y formal que ha postulado la burguesía en sus mejores momentos. Incluso ha comprendido que el socialismo representa el horizonte necesario del capitalismo, pero sin aceptar jamás, con todas sus implicaciones prácticas, que el proletariado encarna la solución histórica del mundo problemático que tiene ante sus ojos. Y es que, en última instancia, Mann desconfiaba del poder creador del "pueblo", de la multitud anónima. La promoción educativa y transformadora de Mann era mucho más asunto de las *élites* que de la masa.

Lukács, como Mann, ha ido también del solipsismo a la comunidad. Con la diferencia de que para Lukács la *razón* histórica —el hombre social desenajenado— es algo concreto y positivo, un movimiento real: el comunismo. Pese a la profunda admiración que siente por Thomas Mann, Lukács le reprocha veladamente no haber seguido hasta sus últimas con-

secuencias la dialéctica de la autodestrucción burguesa que percibió y presintió con tamaña lucidez. El novelista "espejo del mundo" se conformó con reflejar —es verdad: en toda su complejidad y riqueza— una época de la historia. El filósofo se propone llegar más lejos: anunciar ya desde ahora el porvenir y luchar por transformarlo en presente, en actualidad. O dicho en otras palabras: para Lukács la tarea filosófica por excelencia es la revolución.

La estética de Lukács es un compromiso expreso con esta visión del mundo. La sociedad y la naturaleza, para él, sólo pueden ser expresadas cabalmente —en el arte, la filosofía y la ciencia—, si antes son comprendidas, consciente o intuitivamente, como totalidades dialécticas que se despliegan en el tiempo. Y como totalidades que han preparado por caminos difíciles el advenimiento de la verdadera historia, libre y liberadora. Lukács se considera a sí mismo un "clasicista"; y es que "el patrimonio clásico significa para la estética aquel arte sublime que expresa por entero al hombre, al hombre total en la totalidad del mundo social". La herencia clásica, para el marxismo, representaría la ruta "maestra" de la historia, el testimonio más alto que nos ofrece la humanidad en su lucha por *integrarse*, en ser con plenitud *para-sí*, cabal rectora de su propio destino. Los griegos, Dante, Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoi, Mann no son otra cosa, a los ojos de Lukács, que momentos y modelos imperecederos de esa lucha para la formación del hombre.

Pero en Lukács clasicismo y realismo son idénticos. O más bien: no hay creador auténticamente clásico que no sea al mismo tiempo *realista*. "El problema estético central del realismo —afirma Lukács— consiste en la adecuada reproducción artística del *hombre total*." Y esta recreación consiste en presentar, bajo su *forma* adecuada, en toda su complejidad y riqueza de matices, en toda su intrincada variedad de vida, en sus conexiones más ocultas y en sus símbolos más íntimos, a la sociedad y al hombre que vive en sociedad. La eternidad de la obra de arte depende entonces de su fuerza simbólica, de su profundidad histórica, de su capacidad para asir el momento y de transmitirlo, no como algo aislado e individual, *sui-generis* y único, sino como parte de un todo: el hombre, como parte de la sociedad; la época, como parte de la totalidad histórica. "Realismo —nos dice Lukács— significa reconocimiento del hecho que la creación no se funda en una abstracta 'media' como cree el naturalismo, ni sobre el principio individual que se disuelve en sí mismo y se desvanece en la nada, sobre una manifestación exasperada de lo que es único e irrepetible. La categoría central, el criterio fundamental de la concepción literaria realista es el *tipo*, o sea aquella particular síntesis que, tanto en los caracteres como en las situaciones, unifica orgánicamente al género y al individuo." Para Lukács en lo *típico* "se funden todos los momentos determinantes, humana y socialmente esenciales, de un cierto periodo histórico, y los representa en su máximo desarrollo, en la plena realización de sus posibilidades inmanentes, mostrándonos los rasgos característicos y la plenitud de un hombre y de una época".

No debe sorprendernos que Lukács condene explícitamente las formas de expresión estética que no responden a esta visión general del hombre y la sociedad, y que no cumplen una función educativa y liberadora en el sentido indicado. Su objeción mayor al arte de la "decadencia" burguesa es el subjetivismo y la unilateralidad con que intenta representar al hombre, en vez de ofrecérnoslo en la totalidad de sus conexiones espirituales y materiales. Hombre, el del formalismo, sin realidad objetiva y sin raíces, amputado y deformado y, por lo tanto, falso. Arte, además, que no encaja dentro de la ruta "maestra" de la historia, al margen del esfuerzo humano por integrarse en plenitud. El arte grande de todos los tiempos, nos dice Lukács, es fiel a la consigna de Hamlet: poner un espejo frente al mundo y, con la ayuda de esa imagen reflejada, promover la realización del principio humanista en una sociedad tan contradictoria que mientras por un lado construye ideales por el otro los destruye.

En un escrito de 1955 (*El significado actual del realismo crítico*), Lukács se pregunta: ¿Kafka o Thomas Mann? El hecho mismo de plantear esta alternativa, y su afinidad entusiasta con el universo de Mann, ilustran significativamente el contenido de su estética y la jerarquía de sus valores artísticos. Pero no es que Lukács subestime la importancia de la obra de Kafka. Más aún: considera que expresa un punto de vista insustituible sobre el infierno capitalista, que está limpia de todo formalismo gratuito y que la situación histórica y personal de Kafka hacían imposible otro género de creación. De cualquier manera, para él, el subjetivismo kafkiano carece del rango poético, realista y objetivo, de la obra de Mann. Kafka simplemente habría representado una sola de las dimensiones humanas: la de la angustia. En cambio, Mann habría escapado a las preocupaciones trascendentalistas y falsamente metafísicas, porque "su lugar es su tiempo, con sus peculiaridades, que contienen lo social e históricamente necesario en una concreta situación histórico-social". Mann se sumerge en el infierno de nuestros días, pero las deformaciones de la vida presente aparecen en su obra como deformaciones específicas, determinadas, con sus causas primeras a la vista. Y este solo hecho bastaría para colocar el arte de Mann, a diferencia del de Kafka, en un nivel superior, *clásico*.

Tal vez pudiera inferirse, de lo dicho, que Lukács no ha ido más allá del burdo sociologismo de la mayor parte de las teorías estéticas del marxismo vulgar. Yo no me atrevería a sostenerlo. En *general* la obra estética de Lukács contiene enseñanzas de indudable profundidad sobre el problema del arte, y en este sentido se sitúa muchos codos arriba de las torpes interpretaciones mecánicas de los sectarios. Sobre todo cuando analiza su horizonte cultural, su propia raíz y fundamento: el *realismo crítico* burgués. Debemos reconocer sin embargo que, a veces, Lukács cae en el error de interpretar la forma por el contenido, de remitirse a criterios políticos y sociales para juzgar la plenitud de la creación artística. Y aquí es donde el sistema lukacsiano se torna inadmisible, donde las necesidades ideológicas de la lucha tienden un velo de bruma en torno a la obra de arte. ¿Por qué el arte tendría que ser *explícito* en su significación histórica? ¿Por qué tendría que coincidir *inmediata* y *directamente* con una actitud política? ¿Acaso no expresa una realidad más profunda que la meramente sociológica? ¿El arte no sería algo que escapa a cualquier género de interpretación historicista?

III

En verdad, el propio Marx planteó el problema con agudeza inigualable al afirmar que "la dificultad no estriba en comprender que el arte y la epopeya griega están ligados a ciertas formas del desarrollo social. Lo difícil es explicarse por qué pueden proporcionarnos todavía goce estético y valer, en cierto modo, como norma y modelo inasequible". Dicho de otra manera: *¿qué confiere al arte su valor eterno a pesar de su historicidad?*

Leonardo da Vinci — "no existiría sin ideas"

La estética de Lukács (*Prolegómenos a una estética marxista*, 1957) se propone justamente responder a esta pregunta, y a otras del mayor interés ligadas con el fenómeno de la creación artística. Pasemos revista de manera esquemática a sus ideas fundamentales.

El punto de partida metodológico de la estética de Lukács lo encontramos en la teoría marxista del conocimiento, en la teoría del reflejo. El hombre sólo es capaz de conocer *una* realidad, la *misma* realidad; sin embargo, precisa distinguir entre el modo científico y el modo *artístico* de "reflejar" el mundo, de conocerlo y expresarlo, de "reproducirlo" como un contenido de la conciencia. Ahora bien, para el saber científico el mundo y la naturaleza se expresan a través de leyes generales; el caso individual, para la ciencia, sólo existe como lo concreto en que se manifiesta y confirma la ley. Por eso, la categoría central del conocimiento científico es la *universalidad*, la generalidad abstracta de la ley.

En cambio, la categoría primordial del arte —del reflejo estético de la realidad—, es la *particularidad* o *tipicidad*. El arte crea "tipos", a diferencia de la ciencia que descubre leyes, y también a diferencia de la reproducción fotográfica de lo individual, que no va más allá de la singularidad del caso concreto. El arte se encontraría pues en esa "zona intermedia" entre la universalidad de la ciencia y la singularidad de lo meramente individual. "Lo mismo que el gnoseológico —nos dice Lukács—, el reflejo estético intenta comprender, descubrir y reproducir, con sus medios específicos, el total de la realidad, en su verdadera riqueza de contenidos y de formas." Pero esos medios específicos del arte son radicalmente distintos a los medios de expresión que utiliza la ciencia. El arte, que es en esencia actividad creadora, no se conforma con "registrar" la regularidad de los fenómenos, si se manifiesta a través de "figuras" abstractas y universales, sino que expresa lo "ejemplar" de los acontecimientos con medios concretos: el acto creador y la obra de arte.

En este sentido, la generalidad de la ciencia y de las ideas es *superada* dialécticamente por la particularidad, por los "tipos", que constituya la médula significativa y expresiva de la estética. Es cierto que los más grandes artistas: los griegos y Leonardo, Miguel Ángel y Shakespeare, Stendhal y Beethoven, no existirían sin ideas. Pero para el arte —afirma Lukács—, el concepto solamente interesa en cuanto se convierte en un factor concreto de la vida, en un factor de situaciones concretas que viven hombres concretos. Lo decisivo para el arte es el modo en que el concepto toma parte y se manifiesta en las luchas, en las victorias y en los fracasos, en la alegría y en el dolor de los hombres. Por eso decíamos que el arte participa de lo general, pero enriquecido con lo singular, con la infinita variedad que presenta lo particular. Como decía Hegel, "cada uno es un tipo, pero al mismo tiempo un individuo determinado, un *éste* o un *aquél*". En otros términos: el arte niega, y al mismo tiempo conserva, a lo universal y a lo singular: "la particularidad viene fijada entonces en una forma que no es posible superar, y en ella se finca el mundo formal de la obra de arte".

El *reflejo* estético del mundo se diferencia cualitativamente del conocimiento científico, pero también de la reproducción fotográfica de lo cotidiano. Flaubert decía: "Es importante observar detenida y atentamente lo que se quiere expresar, hasta descubrir un aspecto que nadie ha visto o enunciado... Para describir el fuego, o un árbol en la llanura, debemos observarlos largamente hasta que, para nosotros, no se asemejen a ningún otro fuego o a ningún otro árbol... Debemos señalar con una sola palabra en qué el caballo de un *fiacre* se distingue de los otros cincuenta caballos que lo preceden o lo siguen." Esta lección de Flaubert es interesante desde un doble punto de vista. Primero: porque muestra hasta qué punto la teoría de ciertos escritores puede ser elemental al lado de su *praxis* literaria, del ejercicio concreto de su profesión. Es muy posible que si Flaubert se hubiese ceñido fielmente a esta receta, apenas nos habría entregado una serie de obras "naturalistas" que hace tiempo habríamos olvidado. Es verdad que Flaubert insiste en el valor de lo *singular* del sujeto representado, pero también es verdad que si no hubiere tenido otro propósito que la reproducción del caso individual, su arte no tendría para nosotros sino un interés muy secundario. El arte no puede olvidarse de lo singular —y ésta es la lección positiva de Flaubert—, pero tampoco puede permanecer en él. Para alcanzar un auténtico nivel estético, lo "singular" del fenómeno debe elevarse al rango de lo "típico" —afirma Lukács—; debe dejar de ser singular para convertirse en *tipo*.

Resumiendo: "cada uno es un tipo, pero al mismo tiempo un individuo determinado", y a la vez "toda obra de auténtico valor discute intensamente los problemas de la época". Es decir: el arte está mucho más cerca de la vida que la ciencia, pero la vida, en el arte, es recreada en toda su profundidad, en sus ligas con lo que también es vida, en toda su variada y compleja com-

Durero — "limpias corrientes humanistas"

posición. Comentando la reflexión literaria de Flaubert, dice Lukács: "un árbol, un caballo de tiro (o un hombre), sólo tienen interés para el arte en sus relaciones recíprocas con el ambiente... El arte es una reproducción de la vida en la que los hombres se encuentran a sí mismos y a su destino explicados con una claridad y una profundidad apasionantes, que no pueden encontrar en la vida misma". Y es tal vez por eso que el hombre se reconoce en el arte, y descubre en él sus problemas, sus aspiraciones, sus conflictos más íntimos. El arte, en este sentido, es para el hombre el verdadero tiempo recobrado.

Su investigación teórica sobre el carácter específico del reflejo estético conduce a Lukács a uno de los problemas capitales de la filosofía del arte: el de las relaciones entre forma y contenido. Para Lukács, *la forma estética es siempre, genuina y originalmente, la forma de un determinado contenido*. Ahora bien, el contenido no se deriva exclusivamente de la actividad individual del artista o de quien se encuentra en actitud receptiva. Al contrario, el individuo "percibe" ese contenido de la realidad histórica y social objetiva, que existe con independencia del hombre en lo particular; y lo percibe de manera concreta, "como el contenido específico de *ese* determinado momento del desarrollo histórico de la misma realidad". Aquí estamos ya lejos de la primera versión subjetivista de la estética de Lukács, en que la forma representaba una "vivencia anímica", absolutamente personal, interna. Para el Lukács marxista, la forma, en el arte, está condicionada por la realidad histórica. O dicho en otras palabras: el arte es la expresión formal de una determinada situación del hombre y de la sociedad. Esto no quiere decir, sin embargo, que la actividad del sujeto quede eliminada; lo que ocurre es que esa actividad no puede explicarse cabalmente sino dentro de las condiciones históricas en que se produce, en que actúa el sujeto. Cada contenido exige una particular forma de expresión, así como cada forma lo es de un determinado contenido. Y el hombre, el artista no está al margen de dicha dialéctica, sino que es su punto de síntesis viviente, su mediador y actualizador.

Naturalmente, el punto de vista de Lukács descarta las teorías que pretenden resolver unilateralmente la cuestión: la del "arte por el arte", que aprecia sólo valores formales, sin referencia ninguna al contenido; o la tesis contraria, que se afana en poner de relieve la calidad estética de una obra invocando exclusivamente la "superioridad" del contenido que expresa. Hemos visto, sin embargo, que el propio Lukács, a pesar de la claridad filosófica de sus formulaciones, ha caído en el error frecuente de juzgar el arte con criterios expresamente políticos; y hemos de insistir nuevamente en la incomprensión de fondo, en la

imposibilidad de asir el fenómeno estético desde esta perspectiva. Y una observación marginal: la quiebra del llamado "realismo socialista" —siguiendo la tesis de Lukács— tendría su raíz más honda en la incompetencia que ha mostrado para expresar *originalmente*, a través de *nuevas* formas, los nuevos contenidos de una sociedad en proceso de integración y afirmación: la socialista. Sin el descubrimiento de esa "novedad" formal el "realismo socialista" estaría condenado definitivamente a naufragar entre el academismo y el esquematismo más plano.

Si la forma corresponde siempre a un determinado contenido, debemos admitir que la evolución histórica está en la base de toda transformación del arte en la forma, en el estilo, en la composición, etcétera. El arte es un reflejo de la realidad, por tanto las formas artísticas cambian en el tiempo como resultado de las transformaciones histórico-sociales. Una forma real y esencialmente *nueva* no puede ser generada sino por un contenido sustancialmente nuevo. La *originalidad* del artista, para Lukács, no consistiría tanto en penetrar, siempre más profundamente, en los mismos contenidos, sino en expresar artísticamente los nuevos contenidos que surgen en la materia social.

El problema del *estilo* y del *género* se vincula también estrechamente con la relación forma-contenido. La expresión artística de un determinado contenido ha de hacerse justamente en el estilo y género que "impone" dicho contenido. En otros términos: cada *materia* humana, cada *tema* de la vida, debe ser elaborado estéticamente dentro de un género y con un estilo particular, y justamente de tal cuestión decisiva depende en último término la realización o el aborto, el logro o el fracaso de la obra de arte. La problemática que sugiere Lukács es de la mayor importancia: frente a quienes se limitan a observar la estructura formal de la obra de arte, él subraya la necesidad de que se estudie la relación orgánica entre la forma de expresión y el contenido expresado, entre la "superestructura" de la obra y la "estructura" de la misma.

De esta tesis, por lo demás, se desprende un elemento de juicio para valorar al artista: hay "manierismo" o academismo ahí donde el artista, al entrar en contacto con la realidad, no se "adapta" a los caracteres propios del objeto que pretende elaborar con medios estéticos; ahí donde el artista pretende "imponer" a la realidad su propia concepción de lo que es la realidad y de lo que debe ser su expresión. El gran artista, por el contrario, el que de verdad crea un estilo, es aquel que cumple puntualmente el goethiano "muere y nace", aquel que renace como artista y como creador frente a cada nueva situación de la vida, frente a cada nuevo contenido.

Otro de los problemas más controvertidos en nuestra época es el de la parcialidad o "partidarismo" de la obra de arte. Por un lado, nos encontramos con quienes, sobrevalorando la actitud teórico-contemplativa, sostienen que todo arte verdadero es imparcial, al margen de las luchas cotidianas, y hablan de los grandes artistas que han asumido una actitud partidarista en un tono ligeramente protector, como si hubiesen cometido una debilidad al fin de cuentas disculpable. Por el otro, nos encontraríamos con algunos marxistas que sostienen que el partidarismo es exclusiva del realismo socialista, y su privilegio más elevado. Para Lukács, la "toma de posición" es inherente a toda forma de creación artística, y se equivocan, a la par, quienes piensan que el arte no tiene compromiso, y quienes afirman que el partidarismo es propio de una sola corriente o escuela. Lukács nos dice que el reflejo estético de la realidad implica necesariamente una actitud, una definición frente a esa misma realidad, en primer lugar porque es "recreación" desde una parcial, limitada situación histórica. Inclusive el hecho mismo de elegir tal o cual contenido como objeto de elaboración artística nos revela la existencia de un cierto partidarismo, aun cuando sea inconsciente o inconfesado. Hemos dicho que la esencia de la originalidad en el arte radica en el conocimiento exacto, y estéticamente representado de manera justa, de lo que es nuevo en la historia de la sociedad. El partidarismo consistiría pues en una actitud concreta frente a cada contenido histórico, frente a ciertas cuestiones de la vida, frente a los grandes problemas de la época, frente a la "novedad" implícita en el tiempo del artista. "Ningún gran escritor —afirma Lukács— puede permitirse indiferencia frente a ellos; sin una apasionada toma de posición respecto a dichos temas es imposible una auténtica creación de tipos, es imposible un realismo profundo." Esta "toma de posición" frente a los grandes temas de la historia y de la sociedad, sin embargo, no debe ser entendida como una manifestación de la lucha ideológica entre las clases, como una batalla política en sentido expreso. Para el marxismo vulgar, efectivamente, el arte solamente expresa el punto de vista y los intereses determinados de una clase; de ahí que el valor y significado de la obra, para ese marxismo, se desprenda inmediatamente de su contenido de clase. Lukács, en cambio, nos dice que el arte "refleja" la realidad a través de la ideología del artista, pero sin que podamos reducirlo a dicha ideología; el partidarismo de la creación artística consistiría sobre todo en *subrayar* las corrientes progresistas o reaccionarias de la historia, atribuyéndoles a unas o a otras, según el caso, la hegemonía social y el poder de condicionar la evolución futura de la humanidad. Sin que esto implique necesariamente el punto de vista de una clase determinada, sino la expresión realista y acabada de las tendencias sociales y humanas que actúan en la comunidad, que constituyen su dinámica interna. Lukács aclara, además, que para la crítica estética sólo tiene relieve la "toma de posición frente al mundo representado tal y como aparece en la obra, con medios artísticos".

Y aquí se anuncia otra de las tesis claves del pensamiento lukacsiano: la *praxis* en el arte, la concreta creación estética, puede no solamente superar, sino contradecir las convicciones, las teorías y la concepción del mundo del artista. Ya citábamos el caso de Flaubert. Ahora veamos lo que nos dice de Balzac: "Balzac, por ejemplo, fue toda su vida un monárquico legitimista; pero en su representación del periodo de la restauración y de la monarquía de julio manifiesta en su arte la actitud inversa. Engels describe este proceso de la manera siguiente: que Balzac hubiere sido obligado a obrar en contra de sus simpatías de clase personales y en contra de sus prejuicios políticos; que haya visto la necesidad de la desaparición de sus amados aristócratas y que los haya descrito como hombres que no merecen un destino mejor; y que haya visto a los hombres reales del futuro en el único sitio donde en su tiempo podían encontrarse, me parece uno de los mayores triunfos del realismo y uno de los aspectos más grandiosos del viejo Balzac." Lo importante para la crítica es precisamente lo que se "desprende" de la obra de arte, objetivamente, aun cuando pudiera no coincidir con las convicciones subjetivas del creador. Por este camino Lukács intenta superar la trampa en que frecuentemente caen los comentaristas: la de la crítica "biográfica".

La cuestión central de la estética de Lukács —historicidad y eternidad de la obra de arte— parece concentrarse en la siguiente antinomia: la fuerza simbólica del arte, su *eternidad*, depende de la mayor profundidad y fuerza con que se expresen los contenidos particulares de la historia. A propósito del *Don Quijote* nos da elementos para interpretar su pensamiento: "La concepción decididamente cómica del *Don Quijote*, determinada por la actitud de Cervantes frente a la lucha entre el feudalismo que moría y el naciente mundo burgués, no solamente permite que la comicidad de la representación se desarrolle sin contratiempos hasta la destrucción humana de lo que ha sido superado, sino que al mismo tiempo admite que la integridad humana subjetiva de Don Quijote, su pureza, su valor, su rectitud, se manifiesten claramente, hasta lo trágico, en contraposición a la inferioridad moral de aquel mundo real que por necesidad histórica rechaza su mundo fantástico y lo disuelve en la risa. En Cervantes, por tanto, lo positivo y lo negativo, lo trágico y lo cómico, se refuerzan mutuamente, mientras que en Ibsen, por ejemplo, se debilitan. La razón decisiva por la que una obra de arte conserva una eficacia permanente y la otra envejece, consiste en que una asume la orientación y características esenciales del desarrollo histórico, en tanto que la otra no logra hacerlo."

Para finalizar: en Lukács la eternidad de la obra de arte depende de su fuerza simbólica, de la riqueza con que exprese los valores y los conflictos humanos, de su comprensión profunda de cada momento de la historia. Solamente lo que tiene importancia humana para el presente está por arriba del tiempo. En la obra de arte excepcional los hombres reviven el presente y el pasado de la humanidad, así como sus perspectivas de futuro desarrollo, pero lo reviven no superficialmente, sino como algo indispensable para la propia vida, como un momento importante de la existencia del individuo y del género. El hombre, en el arte, se encuentra como ser universal; el arte expresa la universalidad del hombre. Por ello "la creación exige que el artista se universalice, que se eleve de su singularidad meramente particular a la particularidad de la estética". El arte implica una proyección del individuo, el descubrimiento de su raíz, un horizonte que el *yo* vive por arriba de su tiempo. El hombre, en el arte, se conoce y conoce al "otro", se afirma solidario de todos los hombres. Y ésta es, para Lukács, la experiencia feliz e insustituible que representa para todos nosotros el arte verdaderamente genial.