

# Lukács: defensa del realismo. De *Ensayos sobre el realismo* a *La peculiaridad de lo estético*. La continuidad de un pensamiento

Leonardo Martín Candiano

Universidad de Buenos Aires / Conicet

*leonardocandiano@hotmail.com*

## Resumen

El presente trabajo analiza la trayectoria del concepto de realismo en la obra madura y tardía del filósofo húngaro György Lukács, a partir del denominado “viraje ontológico” de su pensamiento luego de 1933, cuando descubre los por entonces inéditos *Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844* de Karl Marx y en tiempos del comienzo de su investigación del joven Hegel.

Para tal fin, me basé fundamentalmente en sus textos *Ensayos sobre el realismo*, *Problemas del realismo*, *Significación actual del realismo crítico* y el extenso tratado *La peculiaridad de lo estético*; los cuales, más allá de su diversidad genérica y metodológica, permiten tanto dar cuenta de la continuidad de la perspectiva de Lukács sobre el tema a lo largo de tres décadas como profundizar en las categorías y conceptualizaciones centrales que el autor produjo respecto de esta problemática.

## Palabras clave

Realismo, Lukács, Reflejo estético, Tipo, Perspectiva.

## Abstract

The present work analyzes the trajectory of the concept of realism in the mature and late work of the Hungarian philosopher György Lukács, from the "ontological turn" of his thought after 1933, when he discovers the, until there unpublished, Karl Marx's *Economic and Philosophic Manuscripts* of 1844, and in the beginning of his investigation of the young Hegel. To that end, I relied mainly on his *Essays on Realism*, *Problems of Realism*, *The Meaning of Contemporary Realism* and the extensive treatise *The Pecularity of Aesthetics*; which, aside its generic and methodological diversity, allow to view the continuity of Lukács' perspective on the subject over three decades and to deepen the central categories and conceptualizations that the author produced regarding this problem.

## Keywords

Realism, Lukács, Aesthetic Reflection, Type, Perspective.

## Introducción

Los estudios respecto del *realismo* resultan una parte cualitativa y cuantitativamente sustancial de la producción intelectual de György Lukács, quien desde su expulsión de Alemania en 1933 comenzó a elaborar sus concepciones alrededor de esta temática. A partir de esos años y durante las décadas posteriores, se abocó a la *defensa del realismo* tanto en artículos periodísticos como en entrevistas, conferencias y ensayos de crítica y teoría literaria. Su voluminosa producción al respecto lo erige como uno de los intelectuales más influyentes del siglo XX en la materia.

En dichos escritos se observa - como indican Miguel Vedda (2006) y Jung Werner (2004)- una mirada amplia y multiforme sobre el realismo. Para Lukács, el arte es un método sistemático de aprehensión de la totalidad de la realidad. Se trata de una configuración basada en la categoría de reflejo estético que establece un mundo unitario del cual el hombre es el centro. El realismo, así, es presentado como una forma específica de aproximación a la realidad, por lo que nunca el hecho artístico puede estar sujeto a saberes preexistentes ni sometido a lógicas externas a las particularmente estéticas. Es una práctica superadora de las nociones objetivistas y subjetivistas a la vez -a las que absorbe en una misma concepción basada en la unidad dialéctica entre sujeto y objeto-, y de la división entre esencia de la realidad y fenómeno. La categoría de tipo, la de perspectiva y la multiplicidad técnica forman parte necesaria de su formulación.

## Realismo, el hilo rojo del pensamiento lukácsiano

Desagreguemos, ahora, los postulados esgrimidos en la introducción. En los años treinta, Lukács propone una serie de nudos problemáticos que en gran medida sostendrá en las décadas subsiguientes. La continuidad de esos ejes expresa una persistencia en sus reflexiones más allá de las diferencias del contexto político y cultural en el que cada texto del autor se sitúa y, fundamentalmente, a pesar de la heterogeneidad genérica y metodológica en la que los mismos se inscriben, que incluye desde una serie de recopilaciones de artículos escritos para revistas culturales -me refiero aquí a los textos de *Ensayos sobre el realismo* (1948) y *Problemas del realismo* (1955)<sup>1</sup>- hasta un tratado de estética de cuatro volúmenes que consta de más de dos mil páginas donde el autor sistematiza sus posiciones en una teoría unitaria -*La peculiaridad de lo estético* (1963)-,

<sup>1</sup> La introducción de *Ensayos sobre el realismo*, de 1945, señala que los artículos allí reunidos fueron escritos aproximadamente diez años atrás, mientras que el prólogo a la edición española de *Problemas del realismo* fecha los textos recopilados entre 1934 y 1940.

pasando por conferencias brindadas en diversas universidades europeas -compendiadas en el libro *Significación actual del realismo crítico* (1958)<sup>2</sup>-.

Miguel Vedda plantea que en los primeros años de la década del treinta el pensamiento lukácsiano dio un vuelco gracias al conocimiento que el autor de *Historia y conciencia de clase* adquirió de la obra inédita de Karl Marx, en particular, de sus *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*:

Las ideas formuladas por el viejo Lukács atraviesan como un hilo rojo toda la producción madura del filósofo, y encuentran su punto de partida en el “viraje ontológico” emprendido desde la década del treinta, a partir de la lectura de los *Manuscritos de París* y de los comienzos de la investigación sobre el joven Hegel (VEDDA, 2006: 58).

Tal aseveración -no ajena a polémicas intelectuales-<sup>3</sup> del estrecho vínculo entre la producción teórica del Lukács maduro y tardío, resulta notoria al introducirnos en el ámbito estético. La lectura de los textos recopilados por el propio Lukács en *Ensayos sobre el realismo* y en *Problemas del realismo* en los años cuarenta y cincuenta respectivamente, permite revelar su exactitud. La coherencia entre las reflexiones presentes en estos libros en los cuales retoma sus artículos de los años treinta y las expuestas en *Significación actual del realismo crítico* y en *La peculiaridad de lo estético* evidencian ese *hilo rojo* que recorre las últimas décadas del pensamiento lukácsiano.

### **Hacia un realismo multiforme**

Werner Jung sostiene que el realismo para Lukács no es una cuestión sobre la que se deba reflexionar a partir del mero estudio de determinados procedimientos artísticos o del análisis de tal o cual escuela literaria. Para el autor de *La peculiaridad de lo estético*: “el término realismo designa algo sistemático, y de ningún modo debe ser confundido con la historiografía literaria tradicional, que con ese término designa el período de mediados del siglo XIX” (JUNG, 2004). Esta concepción sistemática que destaca Jung -suprahistórica, agrega-, le otorga un carácter plural al realismo, que se encontraría de esta manera ajeno a las derivas propias de las diferentes técnicas y escuelas literarias: “El realismo es abierto y multiforme, así como es absolutamente partidista toda concreta forma de un contenido determinado; sus tipos son figuras representativas, las cuales muestran -de algún modo- la constitución del ser social (JUNG, 2004). La propuesta de

<sup>2</sup> El prólogo de este libro, escrito en Budapest en 1957, señala que originariamente los ensayos allí reunidos fueron parte de una conferencia brindada en la Academia alemana de Artes en 1956, y que posteriormente retornó sobre ellos en diferentes charlas desarrolladas en las universidades de Varsovia, Viena, Roma, Milán, Bolonia, Florencia y Turín.

<sup>3</sup> Miguel Vedda señala en su libro *La sugestión de lo concreto* la existencia de diferentes posturas al respecto al explicitar la posición de Michael Löwy presente en *From Romanticism to Bolshevism*, donde el filósofo brasileño asegura que el “viraje” de Lukács se da recién en sus últimos años de vida, con lo que establece un quiebre entre el pensamiento lukácsiano tardío y su producción anterior.

Jung encuentra su argumentación en el riguroso y metódico trabajo *La peculiaridad de lo estético*, donde Lukács sostiene explícitamente que el realismo representa en su sistema de pensamiento estético la dimensión fundamental del arte:

Se trata de la esencia realista de todo arte, de que el realismo no es en la concreta evolución del arte un estilo entre otros, sino la característica fundamental de las artes conformadas en general, de que los diversos estilos no pueden cobrar sus diferenciaciones más que en el marco del realismo (LUKÁCS, 1982: 239).

Pero, si los diversos estilos no pueden cobrar sus diferenciaciones más que en el marco del realismo, el término corre el riesgo de ampliarse hasta el punto de servir absolutamente para todo y, por lo tanto, no termine de definir completamente nada. Sin embargo, Lukács define con precisión esta estética. En principio, en “Realismo: ¿Experiencia socialista o naturalismo burocrático?” la detalla como una *actitud* frente a la realidad: “Pienso que toda la verdadera y gran literatura es realista. Y aquí no se trata del estilo sino de la actitud frente a la realidad. Aún las cosas más fantásticas pueden ser realistas” (PIGLIA, 1972: 16). Siguiendo esta propuesta, en Lukács el término realismo no se relaciona con la capacidad del arte de ser un reflejo fiel de una realidad apariencial preexistente, sino con la noción de *configuración*, el concepto de *tipo* y las categorías de *reflejo dialéctico* y *particularidad*. La *configuración* es pensada aquí en el sentido de la construcción de una realidad nueva que establece la producción artística, una *segunda inmediatez*, en palabras de Lukács, que si bien parte de -y expresa a- la vida cotidiana, genera un *mundo* propio cualitativamente diverso.

Lukács parte de un entendimiento de la realidad como una totalidad compleja, caótica y dinámica. La *esencia* del proceso social como un todo resulta inasequible en sí misma durante la vida cotidiana por estar en perpetuo movimiento y cambio, por lo que el trabajo del artista, a través de la selección y de la labor estética sobre el material que utiliza, sería el de *configurar* un entramado que ilumine esa realidad esencial, latente en cada momento de la vida cotidiana pero oculta tras los fenómenos coyunturales. Así, el arte puede convertirse en una forma particular y específica de aproximación a la realidad y el *reflejo* -concepto en extremo problemático para la historia de la crítica literaria- generado por el artista se aleja así de la pasividad reproductiva de una verdad previa para convertirse en una práctica que constituye una nueva realidad a partir de los elementos presentes en la vida cotidiana y en la imaginación del productor.

Realismo para Lukács no implica entonces un apego a la realidad visible; incluso el autor húngaro subraya en múltiples pasajes de sus cuatro tomos de *La peculiaridad de lo estético* el “carácter no mecánico-fotográfico del reflejo en general y del reflejo estético en particular” (LUKÁCS, 1982: 239). Asimismo, en “Arte auténtico y realismo”, originalmente inscripto en *Prolegómenos para una estética marxista*, había señalado:

La concepción marxista del realismo no tiene nada que ver con la reproducción fotográfica de la vida cotidiana. La estética marxista se limita a desear que la esencia captada por el escritor no se represente abstractamente, sino como esencia de fenómenos de la hirviente vida, oculta en ellos orgánicamente y nacida de su vida individual. Pero, en nuestra opinión, no es en absoluto

necesario que el fenómeno artísticamente materializado proceda, como fenómeno, de la vida cotidiana, ni siquiera de la vida real. Incluso el más desatado juego de la fantasía poética, incluso la fantasía más completa en la representación de los fenómenos, son plenamente compatibles con la concepción marxista del realismo. Pues no es nada casual que ciertas narraciones fantásticas de Balzac y de E. Th. Hoffmann se cuenten entre los logros literarios que más ha estimado Marx (SÁNCHEZ VAZQUEZ, 1975: 52).

En Lukács, el hecho artístico es no sólo la objetivación de la realidad, sino también la objetivación de una subjetividad, o, mejor dicho, la objetivación de la realidad a través de un sujeto. Esta noción es fundamental para establecer el postulado teórico lukacsiano respecto del realismo y del reflejo estético. Como señalan Miguel Vedda y Antonino Infranca:

[E]l reflejo es la re-producción en la mente humana de los objetos externos; reproducción que es desarrollada según la específica capacidad de la mente humana y, por ende, no según la naturaleza de los objetos. [...] [E]n la *Estética* se señala que el comportamiento estético surge cuando el interés está puesto en la imagen reflejada en cuanto tal, y no en la fidelidad de dicha imagen a un original externo (VEDDA-INFRANCA, 2004: 26).

El arte brinda una realidad sometida a un trabajo de estructuración distinta, al mismo tiempo, de lo inmediatamente visible en la vida cotidiana y de la total abstracción respecto de la misma. El artista representa siempre la realidad como una zona dependiente de la subjetividad humana, y al hacerlo, construye un *mundo cerrado* que compone una *realidad autónoma* y refleja elementos que no se encuentran disponibles en la vida contemporánea, es decir, el reflejo estético no necesita un referente externo, ya que “la conexión inmediato-concreta entre el elemento reflejado y la realidad externa queda suspendida, y el producto artístico se constituye como una objetividad propia” (VEDDA-INFRANCA: 26).

Para Lukács el verdadero realista no es quien se limita a copiar lo evidente, sino el que busca, por detrás de la inmediatez de la vida cotidiana, los rasgos esenciales y determinantes del mundo subjetivo y objetivo. El realismo lukacsiano no se opone a la imaginación, como tampoco se opone a literatura fantástica, sus análisis sobre Hoffmann, Goethe y Balzac lo prueban, al igual que su crítica al naturalismo de Zola. A través de estas lecturas -y de las nociones vertidas en torno del reflejo estético- podemos comenzar a desenredar el ovillo de equívocos que la tradición crítica ha difundido en relación al problema del realismo en Lukács. Autores de gran rigurosidad teórica como Adorno<sup>4</sup>, Brecht<sup>5</sup> y Bloch, por ejemplo, rechazan la posición lukácsiana sobre el realismo por presuntas postulaciones *mecanicistas*, *formalistas* o *dogmáticas* que los propios textos de Lukács desmienten o, cuanto menos, matizan. En principio, el realismo no responde en Lukács a un simple interés clasicista, sino que es pensado como un método de aproximación estética a la realidad social. Ya en la introducción a

---

<sup>4</sup> Ver Adorno, Theodor, *Notas sobre Literatura, Obra Completa 11*, Akal, Barcelona, 2003. En particular, el apartado “Reconciliación extorsionada”, pp. 242-269.

<sup>5</sup> Ver Brecht, Bertolt, *El compromiso en literatura y arte*, Península, Barcelona, 1984.

*Ensayos sobre el realismo*, este autor ofrece una síntesis de las que para él son las características constitutivas del método realista. Escrita en Budapest en 1945, leemos:

El verdadero gran realismo retrata al hombre total y a la sociedad total, en cambio de limitarse a algunos de sus aspectos. Desde el ángulo visual de este criterio, significa del mismo modo, empobrecimiento y deformación; la dirección artística se caracteriza por la interioridad unilateral o la extraversion pura unilateral. Realismo significa, por lo tanto, plasticidad, perspicuidad, existencia autónoma de los personajes y las relaciones entre los personajes. Eso no señala del todo la negación del colorismo, del dinamismo psíquico y moral, inseparables del mundo moderno. Se opone solamente a un culto del color, del momentáneo estado de ánimo, que compromete el carácter integral de las figuras y de la tipicidad objetiva de los personajes y de las situaciones (LUKÁCS, 1965: 13-14).

### **Un acercamiento a sus categorías centrales**

Del reciente pasaje citado en el apartado anterior podemos sacar varias conclusiones. Observamos que el realismo tiene como fundamento retratar el *carácter integral* de las relaciones sociales, o sea, la *totalidad* de la realidad, lo cual se ve *comprometido* por la focalización en lo anecdótico desligado del todo. Nuevamente, no se llega a dicho objetivo mediante la reproducción fiel de la superficie de lo real, sino a través de *la existencia autónoma de los personajes y las relaciones entre los personajes*, lo que, *desde el ángulo visual, significa una deformación* de la realidad. Notamos también que *retratar al hombre total y a la sociedad total* en una obra de arte en la cual el hombre concreto sea el objeto y sujeto del conocimiento estético no depende de la utilización de un determinado procedimiento narrativo, sino de una *dirección artística* que Lukács denominará en otros escritos como *perspectiva*. A su vez, la categoría de *tipo*, la interrelación del detalle y el todo, la transformación inevitable que se realiza a través del reflejo estético -todos conceptos cardinales del pensamiento lukácsiano-, ya están de algún modo presentes en este breve fragmento.

En sintonía con tales planteos, en el posterior *Significación actual del realismo crítico* remarca que “en la literatura realista cada detalle es inseparable de su esencia única, profundamente individual, a la par que típica” (1963: 53), y que dicha unión entre lo individual y lo social -que en Lukács se sintetiza en el concepto de *lo particular*- es parte inextricable de la forma distintiva de conocimiento que establece el reflejo artístico. Así como en los textos de sus conferencias universitarias del '56 toma la unidad de lo individual y lo social como uno de los rasgos peculiares del arte, en el artículo “Se trata del realismo”, escrito en 1938 y republicado en *Problemas del realismo* alude a la misma noción:

Toda vez que este realismo persigue, desde Don Quijote pasando por Oblomow y hasta los realistas de nuestros días, la creación de tipos, ha de buscar en las relaciones de los individuos entre sí, en las situaciones en las que los individuos actúan, rasgos duraderos tales, que sean eficaces por largos períodos como tendencias objetivas de la evolución de la sociedad o, más aun, de la humanidad entera. Tales escritores forman efectivamente una verdadera vanguardia ideológica, ya que plasman las tendencias vivas, pero ocultas todavía directamente, de modo tan

profundo y veraz, que su plasmación se ve confirmada por la evolución ulterior de la realidad, y aún no simplemente en el sentido de la mera concordancia de una buena foto con el original, sino precisamente como expresión de una captación variada y rica de la realidad, como reflejo de sus corrientes ocultas bajo la superficie (...). En el gran realismo, pues, se plasma una tendencia no directamente evidente de la realidad, y aun precisamente lo duradero de esta rica multiplicidad (...) El captar y plasmar tales corrientes subterráneas constituye la gran misión histórica de la verdadera vanguardia de la literatura (1966: 307).

Vemos así que ya en 1938 se presentan los conceptos centrales del realismo lukácsiano. El realismo no sólo no es *una buena foto* de la realidad, no sólo no se relaciona con una corriente literaria particular -en esta cita el realismo va de Cervantes a Thomas Mann- ni con determinados procedimientos artísticos, no sólo *devela lo oculto* tras la superficie de la vida cotidiana; sino que además tiene un carácter social anticipatorio, ya que puede preanunciar las futuras tendencias de la sociedad. Sin necesariamente constituir una analogía exacta, no es del todo lejana esta conceptualización de la más moderna construida por Raymond Williams llamada “estructuras del sentimiento”, sobre la cual también el autor inglés propone que el discurso literario es particularmente eficaz a la hora de establecerlas.

Este intento de expresar al hombre total y las relaciones de los individuos entre sí se vincula con una de las *peculiaridades* de lo estético que Lukács sistematiza en su tratado de los años sesenta. Me refiero a los señalamientos respecto de que el arte poseería, en lo que sería una de sus diferencias sustanciales con otras formas de conocimiento -como, por ejemplo, la científica- un criterio primordialmente *antropomorfizador*. En el primero de sus cuatro volúmenes de *La peculiaridad de lo estético* -en la sección dedicada a diferenciar entre producción científica y producción artística- leemos que el arte, en contraposición a la ciencia, es un proceso de objetivación que sólo puede llevarse a cabo de manera antropomórfica, es decir, “desde una proyección de dentro hacia fuera, del hombre a la naturaleza” (1982: 227). El arte construye una universalidad creada por y para el hombre, y nos describe aquellos rasgos en los que se hace ostensible la adecuación de la naturaleza al sujeto, ya que el hombre, en la producción artística, “está necesariamente y siempre presente. Como objeto y como sujeto” (259-260).

Pero esta posición no es una originalidad del Lukács tardío. Ya en *Significación actual del realismo crítico* expresa que “el núcleo de este contenido que determina la forma, es siempre en última instancia el hombre” (1963: 21), y que cualquiera que sea el punto de partida directo, el tema concreto, el fin inmediato de una creación literaria, “su esencia más honda se expresa en la pregunta: ¿qué es el hombre?” (21). Sin embargo, la centralidad del ser humano está muy lejos de convertirse aquí en una postura subjetivista o psicologista. El hombre está en interrelación constante con el mundo, inmerso en relaciones sociales que superan su individualidad. Así, el concepto de *totalidad* es en Lukács un pilar constitutivo de su pensamiento estético. Por otra parte, esa totalidad -concreta y significativa- de una obra de arte *-intensiva*, dirá Lukács, siguiendo las huellas de Hegel, en *La peculiaridad de lo estético*, en tanto el artista selecciona aspectos de esa totalidad inconmensurable y contradictoria y los intensifica en el hecho artístico-, debe necesariamente de estar organizada de un modo diverso a la

realidad material concreta:

Si consideramos ahora la inmanencia desde el punto de vista de su específica peculiaridad estética, resulta, como ya en muchos otros casos, que el reflejo estético expresa siempre una verdad de la vida, que su esencia particular consiste en referir al hombre esa verdad y su estructura objetiva, o sea, en ordenar lo en sí dado e importante para la evolución de la humanidad de tal modo que ese momento sea dominante, tanto respecto del contenido que concentra lo disperso de la vida, que resume el juego, aparentemente desordenado en las singularidades de la vida (...) cuanto por lo que hace a la forma, que crece hasta convertirse en principio orientador de cada uno de esos microcosmos concretamente locales y únicos (1982: 527-528).

Esta postura sobre la *totalidad* ya la observamos en *Ensayos sobre el realismo*, donde en medio de una defensa del arte clásico establece que “la herencia clásica significa para la estética el arte sublime que retrata enteramente al hombre, al hombre total en la totalidad del mundo social” (1965: 12). Esto nos lleva directamente al debate protagonizado durante décadas por Lukács en torno del objetivismo y del subjetivismo en el arte. Me refiero a la crítica furibunda que el filósofo húngaro lanzó tanto sobre el naturalismo zoliano como respecto de las denominadas vanguardias estéticas, polémicas que se enlazan con la manera de establecer la relación sujeto-objeto por una parte, y por otra con la diferenciación entre esencia y fenómeno.

El realismo es, desde esta perspectiva, el encargado de superar las nociones parciales respecto de la realidad, el único tipo de práctica artística que permitiría dar cuenta de la esencia de la totalidad social en lugar de sobrevalorar el elemento objetivo o el subjetivo. Ni el hombre preso del destino -determinado por su herencia- ni desligado de su contexto; sino como parte de relaciones sociales que lo trascienden pero que a la vez él mismo construye y que, por lo tanto, puede modificar. En *La peculiaridad de lo estético* retoma estas posturas:

Ni objetivismo ni subjetivismo, de lo que se trata es de la captación del objeto en su entera concreción y del auténtico y fecundo despliegue del sujeto que se constituye en portador, organizador, concentrador de la objetividad percibida en un “mundo” (...) Tanto un hombre que se cierre tendencialmente en sí mismo como un hombre que se entregue sin defensa a su entorno y se adapte incondicionalmente a él tienen que convertirse en última instancia en inválidos anímicos (1982: 468-469).

Lukács aboga por una práctica artística que de por tierra con esta falsa antinomia entre sujeto y objeto al fusionar ambos extremos en momentos complementarios de la totalidad social. El hecho de que el arte realista pretenda captar la realidad *tal como es* y no limitarse a reproducirla *tal como aparece*, lo distingue tanto de la presunta objetividad del naturalismo como del supuesto subjetivismo de las denominadas vanguardias. El arte carece de su carácter ontológico en esas prácticas, que si bien suelen ser vistas como antagónicas debido al uso de diferentes técnicas narrativas, se yerguen sobre un mismo “error” al momento de aprehender lo real; en un caso, negando al sujeto, y en el otro, obviando el contexto. De esta manera, se focalizan en un solo aspecto de la realidad, como si el otro no existiese o dependiera exclusivamente de aquel. No hay contraposición, por lo tanto, para Lukács, entre el naturalismo y el



vanguardismo, sino continuidad. Son distintas respuestas artísticas a una misma manera de entender la relación del arte con la sociedad. La manera de dividir sujeto y objeto es diversa, pero la división está en la base de ambas prácticas distinguibles unas de otras. El realismo, en cambio, pretende dar cuenta de la totalidad social mediante la dialéctica relación entre el fenómeno y la esencia:

Se trata, pues, del reconocimiento de la justa unidad dialéctica de fenómeno y esencia, es decir, de una representación artísticamente plasmada y comunicativa de la “superficie”, que muestre, plasmando, sin comentario aportado desde afuera, la conexión de esencia y fenómeno en la sección de vida representada (1966: 293-294).

Estos son, para Lukács, los conceptos a partir de los que trabaja la especificidad que le da sentido al hecho estético y la fundamentación del realismo como un tipo de práctica artística necesaria para abordar la compleja forma de acercamiento a la realidad establecida mediante el arte. Para lograr esta unidad entre lo subjetivo y lo objetivo, lo individual y lo social, lo interior y lo exterior, la esencia y el fenómeno, resulta fundamental para este autor la construcción de *tipos*. En *Ensayos sobre el realismo*, expresa:

La categoría central, el criterio fundamental de la concepción literaria realista es el tipo, o sea, la particular síntesis que, tanto en el campo de los caracteres como en el de las situaciones, une orgánicamente lo genérico y lo individual. El tipo se vuelve tipo no por su carácter medio, y mucho menos sólo por su carácter individual, por mucho que sea profundizado, sino más bien por el hecho de que en él confluyen y se funden todos los momentos determinantes, humana y socialmente esenciales, de un período histórico; por el hecho de que presenta estos momentos determinantes en su máximo desenvolvimiento, en la plena realización de sus posibilidades inmanentes, en una extrema representación de los extremos que concreta tanto los vértices como los límites de la totalidad del hombre y de la época (1965: 13).

Si la categoría de tipo es importante debido a que se trata de “la conexión orgánica e indestructible entre el hombre privado y el individuo social, partícipe de la vida pública” (16), de igual manera, la *perspectiva* posee en el aspecto literario un rol constitutivo:

Sólo ella puede establecer el principio de la selección última entre lo esencial y lo superficial, lo decisivo y lo episódico, lo importante y lo anecdótico, etc., pues ella determina directamente el contenido y la forma de la obra, y en ella deben culminar, como en todo arte temporal, las líneas directrices de la creación artística. El hombre plasmado literariamente evoluciona en una dirección determinada por la perspectiva: es ella la que destacará los rasgos y cualidades que estimulan o dificultan esta evolución. Cuanto más clara sea esa perspectiva, tanto más sobria y contundente podrá ser la selección de los detalles (1963: 40-41).

La perspectiva está en la base del concepto de tipo. De ella depende la selección del material temático y la configuración del texto, la construcción de los personajes y la elaboración de las situaciones, el contenido y la forma, la orientación de la evolución del hombre plasmado literariamente. Sólo gracias a ella se distingue entre lo trascendental y lo accesorio, entre esencia y superficie. Por lo tanto, sólo por la perspectiva el arte puede dar cuenta de la totalidad de la realidad social y de la relación

dialéctica entre sujeto y objeto; y es mediante ella que el arte puede incluso adelantarse a su tiempo.

### Una estética integral

Como vemos, cada uno de los aspectos que tomamos -la categoría de reflejo, el carácter antropomórfico del arte, las nociones de totalidad y de particularidad, el vínculo dialéctico entre sujeto y objeto, la distinción entre esencia y fenómeno, la categoría de tipo, la perspectiva como norma de configuración realista de un producto estético, la amplitud técnica de la práctica realista, la construcción por parte del artista de un *mundo* nuevo, autónomo y a la vez develador de la realidad social-, son partes de un entramado teórico complejo. Son categorías y conceptos que se presentan de manera articulada y van conformando una estética unitaria que piensa al arte como una forma peculiar de acercamiento a la realidad esencial del hombre. Es por esto que tales aspectos tomados hasta ahora se van entremezclando para armar un todo orgánico que requiere de cada una de estas partes para no carecer de sustento y cuya profundidad se extienden mucho más allá aún de lo que aquí se presenta.<sup>6</sup>

La noción de perspectiva también le es útil a Lukács para establecer que la técnica de una obra de arte, aunque sustancial, no resulta prioritaria a la hora de establecer el valor realista de un hecho estético. Para ejemplificarlo, Lukács compara la utilización de un mismo procedimiento literario en Thomas Mann y en James Joyce -el *fluir* de la conciencia-, y remarca la diferencia en su utilización por parte de uno y otro autor (1963: 20-21). La cuestión de la perspectiva y el ubicar en un segundo plano a la técnica se vinculan con la amplitud del realismo que hemos establecido al comienzo de este trabajo, una especie de *realismo sin fronteras*, en palabras de Garaudy, o un *realismo abierto*, según Aragón. Estas posiciones se profundizarán en *La peculiaridad de lo estético*, donde Lukács buscará *liberar* al reflejo estético de una “servil dependencia respecto de la realidad dada concebida como apariencia inmediata” (1982: 476). De esta manera, “es posible -de acuerdo con el período, la clase, la nación, la individualidad- una infinita variabilidad concreta, y es hasta imprescindible” (469), lo cual ya está presente en “Se trata del realismo”, donde se refiere a la “variedad inagotable” (1965: 315) de las grandes obras realistas. La variabilidad técnica del realismo surge a su vez de la noción de reflejo estético como un reflejo dialéctico que daría cuenta de la *esencia* de la realidad. Esta posición la leemos en el segundo volumen de *La peculiaridad de lo estético*:

En relación con la inmediatez de la vida cotidiana la inmediatez estética es ya por su parte

<sup>6</sup> Cabe mencionar que la estética lukácsiana no culmina en la elaboración y articulación de los conceptos aquí analizados, sino que posee una cantidad mayor de conceptos y categorizaciones que se articulan en un sistema homogéneo. Debido al carácter de este trabajo y a su extensión, sólo hemos tomado una parte de ellos que consideramos centrales y que pueden servir como muestra de los planteos formulados.

inmediatez superada; la particularidad del poder estético consiste en que esa superación es la producción de una nueva inmediatez que no se encuentra en ningún otro terreno. En la inmediatez de la vida cotidiana se encuentra sin duda latente en todas partes la esencia, lo general, pero lo esencial y general tiene que desenterrarse, develarse. En la inmediatez de la obra de arte la esencia y lo general están al mismo tiempo ocultos y manifiestos. Así nace en la obra de arte un “mundo” que es, por una parte, diverso, en su forma apariencial, de la realidad existente (y científicamente reconocida), y con una diversidad cualitativa, principal, pero que, por otra parte, conserva la estructura esencial del mundo y su construcción categorial; el “mundo” de la obra practica simplemente en el mundo una tal reagrupación, un cambio funcional, que éste se hace adecuado a la capacidad receptiva del hombre, a sus necesidades vivenciales (1982: 515-516).

Pero, nuevamente, no estamos frente a una concepción excluyente del Lukács tardío. Más de dos décadas antes, en relación con el trabajo sobre un texto que debe realizar todo autor realista, había expresado:

Todo realista importante trabaja, para poder llegar a las leyes de la realidad objetiva, para llegar a las conexiones más profundas, ocultas, mediatas y no directamente perceptibles de la realidad social, con su material de vivencia, también con los medios de la abstracción. Toda vez que estas conexiones no quedan directamente en la superficie y que las leyes sólo se abren paso de modo intrincado, irregular y en forma meramente de tendencia, se produce para el realista importante una labor enorme, una labor doble, artística e ideológica, a saber: primero, el descubrimiento intelectual y la plasmación artística de estas conexiones, y luego, e inseparablemente, el recubrimiento artístico de las conexiones abstractivamente elaboradas: la eliminación de la abstracción. Mediante esta labor doble se origina una nueva inmediatez presentada en plasmación mediata, una superficie plasmada de la vida, la cual, si bien deja transparentar claramente en todo momento la esencia (lo que en la inmediatez misma de la vida no es así), aparece, sin embargo, como inmediatez y como superficie de la vida. Y concretamente, como la superficie entera de la vida en todas sus determinaciones esenciales, y no sólo como elemento subjetivamente percibido, intensificado y aislado abstractivamente del complejo de esta conexión conjunta. Esto constituye la unidad artística de esencia y fenómeno (1965: 298-299).

Vemos así la continuidad del pensamiento lukácsiano, de 1938 a 1963. Veinticinco años de distancia entre el Lukács *ortodoxo*, funcionario cultural soviético, y el Lukács símbolo y bandera del marxismo humanista.

Estas posturas lo llevan también a cuestionar la llamada *literatura de tendencia*, aun cuando comparta la tendencia de esa literatura. El arte no tiene una finalidad práctica inmediata, sino que se orienta hacia la creación de una nueva inmediatez que contemple a la totalidad del hombre como ser social y a su actitud general en la vida. Por lo tanto, Lukács se opondrá a toda producción artística que pretenda otorgarle a una obra de arte, como su principal funcionalidad, una participación política o social coyuntural. Lukács no critica a la literatura de tendencia desde una posición apolítica, para él lo estético tiene objetivos y funciones socio-políticas expresas, pero éstas son distintas de las de otras prácticas sociales. Por eso deplora la literatura a la que en *La peculiaridad de lo estético* llamará “retórica” o “publicística” porque considera que la función social del arte en un proceso de emancipación es otra; se orienta hacia la transformación del hombre en general, en lograr establecer en los receptores una autoconsciencia humana. Ese es el rol “militante” de la literatura. El arte pierde a través de la literatura de tendencia su especificidad al comenzar a regirse por parámetros ajenos a los estéticos.

Disipa, así, su razón de ser, y se convierte en otra cosa. En *Ensayos sobre el realismo* leemos posiciones semejantes, pues allí señala que el realismo va en contra de la “mezquina naturaleza social de las novelas de tendencia ingenua” (1965: 17). *La peculiaridad de lo estético* será, sin embargo, el espacio donde mayormente podrá desarrollar tales conceptualizaciones.

## Conclusión

En resumen, tanto en sus artículos de los años treinta como en su tratado de los sesenta, Lukács sostiene posturas que permiten establecer, en lo que al realismo se refiere, una continuidad en su pensamiento que trasciende las divergencias de otros aspectos de su obra. Más allá de los vaivenes particulares propios de las diferentes coyunturas históricas en las que sus escritos fueron producidos, que por ejemplo lo llevan a ser más o menos drástico en su crítica a tal o cual autor, a cuestionar de una u otra forma una misma corriente estética determinada, o a poner mayor énfasis en el realismo en particular o en la peculiaridad estética en general, su línea de pensamiento ofrece en referencia con la problemática artística una coherencia comprobable a partir de sus escritos. Las posiciones desarrolladas en los artículos de *Ensayos sobre el realismo*, *Problemas del realismo*, *Prolegómenos de una estética marxista* y *Significación actual del realismo crítico* asumen en *La peculiaridad de lo estético* un carácter integral que afirma y da mayor sustento a las reflexiones desarrolladas sobre el tema en las tres décadas anteriores. Su *Estética*, así vista, es la culminación sistematizada de una serie de reflexiones desarrolladas durante más de treinta años.

La mirada de Lukács sobre el realismo parte de entender el arte como una forma particular y específica de conocimiento y de apropiación de la esencia de la totalidad social por parte del ser humano. Por ende, es presentado como la autoconciencia del hombre, la memoria de la humanidad, y postula que es mediante el realismo que el hombre puede llegar a ello. A partir de allí, destaca las características centrales del mismo, y las expresa como una configuración basada en la categoría de reflejo estético que establece un mundo unitario del cual el hombre es el centro. El realismo es presentado como una forma específica de aproximarse a la realidad material concreta, por lo que nunca un hecho artístico puede estar sometido a lógicas externas a las particularmente estéticas. Es una práctica superadora de las nociones objetivistas y subjetivistas y de la división entre esencia y fenómeno. El arte, así presentado, construye una nueva realidad por y para el hombre, y lo afecta enteramente en su relación y comportamiento con la naturaleza y con los demás hombres.

## Bibliografía

- AA. VV. 1986. *Estética y marxismo*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- BRECHT, Bertolt. 1984. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península.
- ENGELS, Friedrich. 1971. "El realismo de Balzac". En *Marx-Engels, Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: CEAL.
- LUKÁCS, György. 1966. *Problemas del realismo*. México-Buenos Aires: FCE.
- \_\_\_\_\_. 1965. *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo XX.
- \_\_\_\_\_. 1963. *Significación actual del realismo crítico*. México: ERA.
- \_\_\_\_\_. 1982. *La peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Grijalbo.
- MARX-ENGELS. 2003. *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Colihue.
- PIGLIA, Ricardo (Comp). 1972. *Polémicas sobre realismo*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. 1975. *Estética y Marxismo*. México: Era.
- VEDDA, Miguel. 2006. *La sugestión de lo concreto. Estudios sobre teoría literaria marxista*. Buenos Aires: Gorla.
- VEDDA, Miguel; Antonino Infranca (Comp). 2004. *György Lukács. Ontología del ser social: el trabajo. Textos inéditos en castellano*. Buenos Aires: Herramienta.
- WERNER, Jung. 2004. "Georg Lukács y el realismo. Revisión de un paradigma". *Herramienta* N° 25. <http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-25/georg-lukacs-y-el-realismo-revision-de-un-paradigma>.
-