Miguel Ángel Garrido Gallardo

LA TEORÍA LITERARIA DE GYÖRGY LUKÁCS

CUADERNOS TEÓRICOS

CUADERNOS TEÓRICOS, 3

Miguel Ángel Garrido Gallardo

LA TEORÍA LITERARIA DE GYÖRGY LUKÁCS

Amós Belinchón

Otros libros del mismo autor

—*La estructura docial en la Teoría de la literatura* (Univ. Complutense).
—*Novela y ensayo contemporáneos* (La Muralla).
—*Introducción a la Teoría de la literatura* (S. G. E. L.)
—*Literatura y sociedad en la España de Franco* (Prensa Española-RTVE).
—*Estudios de Semiótica literaria* (C. S. I. C.).
—*Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos.* Volumen I de las *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo* celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983 (C. S. I. C.).
—*Crítica semiológica de textos literarios hispánicos.* Volumen II de las *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo* celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983 (C. S. I. C.).
—*La Crisis de la literalidad.* En colaboración con AA. VV. (Taurus).
—*Teoría de los géneros literarios. Estudio. Compilación de textos. Bibliografía* (Arco/Libros).
—*Índices de "Revista de Literatura" (1-100).* En colaboración con AA. VV. (C. S. I. C.).
—*Mil libros de Teoría de la literatura.* En colaboración con L. Alburquerque (C. S. I. C.).
—*La Crítica literaria hispánica, hoy. Antología* (Mapfre).

© de la obra, Miguel Ángel Garrido Gallardo
© de la edición, Amós Belinchón
Imprime Martín Impresores, SL
Depósito legal: V-4394-1992
ISBN: 84-86796-39-3

LA TEORÍA LITERARIA DE GYÖRGY LUKÁCS

Theodor W. Adorno describió en una ocasión a Lukács como alguien que «lucha desesperadamente con sus cadenas y se imagina que su tintineo es la marcha del espíritu del mundo»(...) Una de las últimas anécdotas de la vida de György Lukács chirría como esas cadenas. Tras encarcelarlo de noche en Budapest en 1956, conducirlo rápidamente en coche con las cortinas echadas a un aeropuerto militar desconocido, llevarlo en un avión sin emblema a un país ignoto y tras llegar al fin a una villa de apariencia palaciega situada junto a un mar rutilante, en la que vivía medio como huésped oficial ceremoniosamente agasajado, medio como presidiario, pero siempre sin saber en absoluto dónde se encontraba, György Lukács comentó: «Pues sí, Kafka es un realista.»

FRITZ J. RADDATZ

Introducción. Vida y obra de György Lukács

Nuestro propósito en estas páginas es reseñar la obra de Teoría de la Literatura y de Crítica Literaria de György Lukács, quien pasa por ser el patriarca de la ciencia literaria marxista.

Para ello acudimos a la excelente antología elaborada por Peter Ludz y titulada *Escritos sobre sociología de la literatura.*[1] A estas páginas añadiremos las de su *Estética,*[2] obra publicada con posterioridad a la antología.

Que los textos objeto de nuestra atención sean tanto eminentemente teóricos como puramente críticos, creo que a nadie llamará la atención. Teoría y Crítica de la Literatura son dos caras de una misma moneda. No hay verdadera teoría al margen del conocimiento de los textos ni hay crítica que se pueda hacer sin echar mano de alguna teoría, siquiera implícita. Cuando por las razones que sea la teoría se convierte en una auténtica preceptiva, la unión resulta aún más inextricable. Es el caso del marxismo en general y de Lukács en particular. Ya veremos los problemas que se derivan de aquí.

El nombre de «sociología» que lleva el volumen antológico

[1] György Lukács, *Siften zur Literatursoziologie,* Neuwied, Luchterhand Verlag, 1961. Citamos por la segunda edición en castellano *Sociología de la literatura,* Barcelona, Península, 1968, 505 pp.

[2] György Lukács, *Ästhetik. I Teil. Die Eigenart des Ästhetischen,* Neuwied, Luchterhand Velag, 1963. Citamos por la edición en castellano *Estética. La peculiaridad de lo estético,* Barcelona-México, Grijalbo, 1966-67, 4 vols.

escogido requiere también una explicación. Muchos lectores pensarán, con razón, que una cosa es «Sociología» y otra «Teoría». Lo que ocurre es que el marxismo, al explicar todos los fenómenos culturales en clave —en último término histórico-social—, convierte la teoría en sociología o, más propiamente, en mero apartado de la Filosofía de la Historia dialéctica y materialista.

Se me podría argüir que no todas las etapas de la producción luckacsiana se inspiran en el marxismo. Creo, no obstante, en una cierta unidad del itinerario intelectual de Lukács que, visto *a posteriori*, podría reclamar sin violencia la calificación de premarxista para la etapa inicial.

En cuanto a la pertinencia de traer a colación escritos sobre Estética no propiamente literaria, tampoco habrá mucho que explicar. Siendo la literatura «arte hecho con palabras», sus fenómenos pertenecen tanto a la serie constituida por la lengua natural, que produce textos artísticos y no artísticos, como a la serie artística que produce textos lingüísticos (literatura) y no lingüísticos (pintura, música) o, si se quiere, tejidos con la lengua natural o con otros lenguajes o con mezclas.

Antes de reseñar los textos escogidos, ofreceré también un resumen de la excelente introducción crítica que tiene Peter Ludz en la susodicha antología, con la que coincido ampliamente. Todos los entrecomillados de esta parte corresponden a citas literales que le pertenecen.

En fin, con esta presentación de la investigación literaria de Lukács, espero que el lector pueda encontrar un importante elenco de las principales cuestiones teórico-literarias, iluminadas (a través de la poderosa inteligencia de uno de los grandes pensadores del siglo XX) por la potente luz desenfocada del marxismo. Creo que esa iluminación, por sesgada, no deja de ser interesante: si no nos dejamos cegar —peligro hoy muy

lejano—, puede estimularnos a ahondar en las zonas dejadas a oscuras y a matizar la que deslumbra por haber caído directamente bajo el foco, o sea, la instancia social.

György Lukács nace el 13 de abril de 1885 en una familia de la alta burguesía judía de Budapest, a quien más tarde el emperador Francisco José confirió un título nobiliario. Dos pasiones configurarán su existencia: la filosofía marxista con su inevitable compromiso político, lleno de avatares, y su pasión por la Teoría del arte en general y la Teoría literaria en particular, que constituye el objeto de nuestra atención. Su temprana obra *Historia y conciencia de clase* servirá siempre de fondo en los episodios de su vida política. La redacción de su *Estética* —que dejó inacabada al morir— será el horizonte permanente de sus numerosos escritos sobre literatura y arte. La biografía de Lukács, vida y obra —Ética y Estética—, queda hoy como paradigma de lo que ha supuesto el marxismo, hasta su descomposición, durante casi todo nuestro siglo XX.

Antes de adentrarnos exclusivamente en la exposición de su *Teoría literaria,* repasaremos sucintamente la cronología.

Tras su formación juvenil, encontramos a Lukács en Berlín durante el año académico 1909-1910, curso en que recibe las influencias de Max Weber y de la «Filosofía del dinero» de Simmel.

Luego vienen los años de Heidelberg (1913-1917) en que recibirá la impronta del idealismo hegeliano, así como la Filosofía de los valores de Emil Lask. Comenzando su camino hacia Marx, se inscribe en el Partido Comunista Húngaro en 1918, y, tras la revolución y toma del poder de los social-comunistas en 1919, es nombrado Comisario del Pueblo para la Cultura en la República de los Consejos, presidida por Bela

Kuhn. En esta década (1919-1929) se produce, según nos dice, su «aprendizaje del marxismo».

Cuando la intervención de Rumanía restituye en el poder al gobierno húngaro destituido, Lukács huye a Viena (1921-1922) y después a Berlín. Allí colabora en la revista «Kommunismus» con artículos que dan pie para que Lenin lo acuse de «sectarismo de izquierdas».

La publicación en 1927 del volumen *Historia y Conciencia de Clase*, interpretación del marxismo constituida por escritos ocasionales entre los años 1918 y 1922, suscita tal polémica que el V Congreso de la III Internacional Comunista lo condena por «idealista, revisionista y reformista». Así, a pesar de su ortodoxo *Lenin* (1924), debe abandonar la política y dedicarse a sus intereses literarios. Pero, como su pasión por la Teoría del arte, también los conflictos políticos le acompañarían toda la vida. En 1929 es encargado de redactar las tesis del II Congreso del Partido Comunista Húngaro en la ilegalidad, escritas con pseudónimo («Tesis de Blum»), donde propone la creación de un Frente Popular. No es bien recibida la propuesta y se ve obligado a la autocrítica para evitar ser expulsado del partido.

En 1929 viaja por primera vez a Moscú, luego estará en Berlín hasta la ascensión al poder de los nazis, y de nuevo en Moscú hasta el final de la II Guerra Mundial, lugar en que tendrá trabajo como Colaborador Científico del Instituto Marx-Engels, lo que le obligará, por presión de Stalin, a autocriticar de nuevo en 1933 su libro *Historia y conciencia de clase*, y a acusarlo de «reaccionario» en 1938.

Otra vez en Budapest (1945), siguen los ataques de la ortodoxia estalinista, que ve en la obra «influencias burguesas y cosmopolitas», lo que llevará a Lukács a nuevas autocríticas en la revista del Partido Comunista de Hungría.

A la muerte de Stalin, milita en el movimiento anti-ruso, y forma parte en 1956 como Ministro de Cultura del Gabinete Nagy, que tan solo dura unas semanas. Aplastada la insurrección por los tanques rusos, pasa a Yugoslavia y Rumanía.

En 1957 se opone a la edición francesa que hace la revista «Arguments» de su *Historia y conciencia de clase*, y en 1958 se le permite volver a Hungría, ya que «ha cometido errores, pero no delitos».

En 1963 sale a la luz la I Parte de las tres de que consta el proyecto definitivo de la *Estética*, y en 1967 escribe un largo prefacio para la edición italiana de *Historia y conciencia de clase*, que intenta explicar el sentido del texto y de sus sucesivas autocríticas. En este mismo año se le readmite en el Partido Comunista de Hungría, que le colma de honores hasta su muerte, acaecida el 4 de junio de 1971.

Peter Ludz, en coincidencia con otros autores, periodiza todos estos datos en cinco etapas de su vida intelectual.

1) 1907-1912. Etapa de *Historia evolutiva del drama moderno* (1908-1909), publicado en húngaro en 1912 y *El alma y las formas* (1911). Está influido por el neoplatonismo, la filosofía de la vida (Dilthey, Bergson, Simmel), la fenomenología (Husserl), el neokantismo (Rickert, Lask), las teorías artísticas de K. Fleder y Paul Ernst, e incluso comienza a sentirse el ascendiente de Thomas Mann.

2) 1914-1926. Años de *Teoría de la novela*, obra escrita entre 1914-15 y publicada en 1920, *Historia y conciencia de clase* (1923), *Lenin* (1924), y *Mosses Hess y el problema de la dialéctica idealista* (1926). Predomina la influencia de Hegel. En esta época estudia especialmente a Marx, Lenin, Max Weber y Rosa Luxemburg.

3) 1927-1933. Primera etapa marxista. Publica colaboraciones en «Die Linkskurve» y realiza la autocrítica de las «Tesis

de Blum» (1928) y de sus libros *Teoría de la novela* e *Historia y conciencia de clase.*

4) 1934-1953. Etapa de grandes investigaciones estético-literarias y de sus *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik,* que, relativamente, se basan de un modo más decisivo en la teoría del conocimiento de Lenin.

5) 1956-1971. Desde la publicación de su libro *Sobre el realismo mal comprendido* (1958), asistimos a la definitiva etapa de clarificación, en la que se pone de manifiesto lo que ha habido de imposición política y de sincera evolución de su pensamiento en sus numerosas propuestas y rectificaciones. La publicación del primer tomo de su inacabada *Estética* (1963) deja al descubierto las obsesiones y las contradicciones del verdadero Lukács.

1. *La crítica de Peter Ludz*

Peter Ludz, al analizar en la mencionada edición la obra de Lukács, manifiesta la complejidad que encierra la tarea propuesta, ya que el pensador húngaro ha provocado un sinnúmero de reacciones favorables y hostiles, en el mundo occidental y en el comunista: en efecto, «no son demasiados los autores contemporáneos que durante tanto tiempo hayan influido en los intelectuales europeos. Tal influencia se expandió y se expande realmente en profundidad y en amplitud. Las obras histórico-filosóficas y estéticas de Lukács se discuten en Alemania, Francia e Italia, en parte incluso en Inglaterra y en los Estados Unidos. Theodor W. Adorno, W. Benjamin, E. Bloch, Bert Brech, Benedetto Croce, Albam Deborin, Georges Gurtvitch, Karl Manheim, Siegfried Marck, Herbert Marcuse, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre y Alfred Weber, citados de entre muchos, se han ocupado de la personalidad de Lukács» (p. 15).

György Lukács es el gran patriarca de la teoría literaria marxista del siglo XX. Tanto la tesis doctoral de Lucien Goldman (*Le Dieu caché*) y el desarrollo de su escuela del «estructuralismo genético», como las discusiones de Wolf-

gang Herich acerca del libro de Hayn sobre Herder y el pensamiento de Hanz Heinz Holz, «tanto las reflexiones de Kostas Axelos como ciertas nuevas interpretaciones de la obra de Marx, pero de modo especial el fenómeno de la "alienación" y la "reificación" dentro de la moderna sociedad industrial, no podríamos imaginárnoslos sin la existencia de Lukács» (p. 16).

La finalidad del Lukács maduro es hacer una estética marxista, demostrar que en el marxismo hay claves para explicar uno de los fenómenos que aparecerían como más ligados al espíritu. György Lukács cree que el socialismo ha convertido en «posibilidad real» la utopía que alienta en el misterio literario y, así, el «verdadero» arte se interpreta como el procedimiento que mantiene en estado de vigilia la conciencia histórica de la Humanidad.

Para encuadrar los trabajos que Lukács emprende con esta finalidad y que pueden ser clasificados bajo el epígrafe «Sociología de la Literatura», Peter Ludz, siguiendo a Newald, clasifica en cuatro apartados la producción contemporánea:

1. De «Materia y contenido», es decir, la relativa al fondo económico y social que puede estar presente en la materia artística.

2. De «Forma y continente», o sea, la que establece relaciones entre la estructura social y la estructura de la obra literaria (género, estilo, etc.)

3. De «Análisis de la procedencia social y del rango social

del artista». En este apartado cabe el análisis de la Literatura como institución social. La «literatura» es algo que tiene cultivadores, personas que la enseñan, posibilidad de mecenazgo, etc.

4. De «Análisis del efecto sobre el público y del éxito», para lo que los trabajos de R. Escarpit y su escuela ofrecen muchos datos. Este extremo, por otra parte, había recabado la atención de Schücking y enlaza ahora con la «estética de la recepción» (Jauss, por ejemplo) y otras corrientes actuales.

Aunque existen aproximaciones de autores marxistas a las cuatro posibilidades, Lukács se ocupó primordialmente de los problemas referentes a los epígrafes 1 y 2.

Recordemos de nuevo que la «Sociología de la Literatura» de Lukács constituye una «Teoría/ Crítica Literaria de base social», como resultado del punto de partida filosófico, constituido, a lo largo de las etapas que hemos reseñado, por «neoplatonismo», filosofía de la vida y fenomenología, (neo)-kantismo, historicismo en su forma hegeliano-marxista y —finalmente y de manera decisiva— el método económico-social de Marx, la teoría del conocimiento de Lenin («teoría de los reflejos») y, de un modo general, el materialismo dialéctico en la versión de Lenin (y de Engels)» (p. 25).

Son bien conocidas las objeciones que se han hecho en el tratado clásico de *Teoría literaria* de R. Wellek y A. Warren a los escritos lukacsianos:

1. Escasa consideración de la inmanencia de la obra de arte, que aparece como «algo en sí mismo», además de como una realidad en una sociedad y un momento histórico dado.

2. Como veremos más adelante, Lukács no ha sabido relacionar convincentemente los criterios fundamentales de su pensamiento con los resultados, a menudo acertados, de sus análisis de textos concretos.

3. No ha superado las contradicciones internas de su concepción, que le lleva a proponer modelos cuasi intemporales de perfección literaria, a la vez que defiende la radical *historicidad* de la obra de arte.

4. Heredero de una formación juvenil que, aunque implícitamente, no ha sido desechada del todo a través de su evolución, ni siquiera ha llegado a desarrollar una teoría de la literatura y una estética marxista consecuente en sí misma. Por consiguiente, alienta la sospecha de que no es posible la construcción de una estética autocoherente utilizando los elementos suministrados por Marx y Engels.

Está claro, desde luego, que las tres primeras objeciones no serían merecedoras de la menor atención por parte de un pensador marxista como Lukács, que cree tener la «fórmula» del «verdadero curso de la historia» y con quien, por consiguiente, resulta del todo imposible discutir tal *a priori* (cfr. p. 26).

Hay que tener también en cuenta que, a pesar de las varias influencias filosóficas señaladas en el planteamiento, Lukács «se entregó siempre a la *dialéctica* de esencia y apa-

riencia, de vida y forma, de sujeto y objeto, de lo individual y general» (p. 27).

Esto se aplica tanto a su producción temprana —no programáticamente marxista— como a su producción posterior, influenciada por Hegel y Marx. Así se explica que, aun con prólogos puntualizadores, haya podido reeditar en los años sesenta trabajos de la primera etapa.

En su producción juvenil, Lukács buscó una concreción para la pregunta fundamental de su estética que podría resumirse en la siguiente formulación: ¿lo histórico-social tiene importancia para la estructura del valor? Y, en caso afirmativo, ¿hasta qué punto? (p. 28).

En la respuesta de György Lukács se da una aparente contradicción entre, por una parte, la búsqueda del «valor», de la «esencia» en el concepto de la «totalidad» impresionista tomado de la «filosofía de la vida» de Simmel, y, por otra parte, su historicismo a ultranza. Tal contradicción, sin embargo, no tiene carácter subjetivo, sino *objetivo*: está imbricada en la temprana afirmación lukacsiana de la *dialéctica*, a la que nos hemos referido, que presenta expresión vacilante en sus primeros escritos de teoría literaria, pero a la que la cruda polarización de esencia y aparición en el marco de su historización posterior (marxista) ilumina con toda su agudeza» (p. 29).

En su temprana obra *Die Theorie des Romans*, Lukács unifica los distintos instantes del mundo griego, tal como los juntó el clasicismo alemán, en una expresión melancólica: la *tota-*

lidad. En el fondo, se apoyó siempre en este ideal clásico-humanista y así preservó su «Filosofía de la Historia hegeliano-marxista de caer, en la práctica, en el relativismo» (cfr. p. 33).

Sin embargo, la concepción «dialéctico-materialista de las categorías "aniquila" toda metafísica, al igual que las formas puras de la lógica, pero la "aniquilación" —sigue diciendo Peter Ludz— significa ideologización de Metafísica y Lógica» (p. 34), es decir, eliminados los *primeros pincipios*, se busca la base de apoyo en un contenido político-social. «La realización dialéctica entre la forma artística y el contendio artístico, o bien, entre sujeto y objeto históricos, expresan para el Lukács maduro la imagen o expresión de los antagonismos dentro de la sociedad burguesa» (p. 37). Aunque había escrito que la «identidad de sujeto y objeto pensada en este microcosmos, consiste en el hecho de que la obra estética posibilita la realización inmanente de la vivencia pura como "realidad utópica"» (p. 41), Lukács condenó posteriormente estas posturas que llevan, aun sin quererlo, desde la Estética a la Metafísica.

Hemos dicho que Lukács se mantuvo fiel a los principios de su primera época, pero, por otra parte, «la historización» que aparece con mayor fuerza en obras posteriores destruye la (preconizada) unidad de sujeto y objeto en la tragedia, completada en sí misma y conservando la esencialidad de lo dramático, unidad que Lukács concibió en *Die Theorie des Romans* (p. 44.). Igualmente «la infinidad y liberalidad empíricas del anterior concepto de vida o realidad, según

el cuño de la filosofía de la vida, quedaron reducidos a *vida popular*» (ibídem).

Por otra parte, «prescindiendo del hecho de que en su exigencia de la identidad atenta contra la versión leniniana de la teoría de la espontaneidad, mediante la citada identidad, la teoría marxista no resolvió nunca con precisión el problema de la inmediatez y de la mediación de la espontaneidad y de la conciencia, esto es, de la primera y de la segunda ingenuidad» (p. 45).

Si las constantes reminiscencias del joven Lukács en su obra posterior suscitan aprensiones en los cultivadores rigurosos del marxismo respecto a problemas como los aludidos —que, por cierto, tampoco en el marxismo encuentran solución—, la primacia que nuestro autor otorga a la «forma» lo separa radicalmente del «contenidismo» de los «marxitas vulgares». Así, dirá que «las mayores faltas de la contemplación sociológica del arte consisten en que busca y analiza los contenidos de las creaciones artísticas, queriendo establecer una línea directa entre ellas y determinadas condiciones económicas. Pero lo verdaderamente social de la literatura es la forma» (cita del «Prólogo» a *Historia evolutiva...*, cit. en p. 48).

Es preciso recordar inmediatamente que no se trata de una forma externa, sino de una forma del contenido, a la que llama también «esencia» en un sentido materialista, que nada tiene que ver, por supuesto, con la *esencia* aristotélica.

Antes de transcribir las preguntas que quedan en el aire tras repasar los estudios literarios de Lukács, insistimos en la condición difusamente marxista (más que escolásticamente marxista) de Lukács, incluso en su última época. Por ejemplo, en su trabajo sobre *Los Campesinos* de Balzac, «Lukács exige "la estructuración del proceso general de la sociedad" como *conditio sine qua non* para toda novela "verdadera". Se trata de mostrar el "hombre completo", "lo socialmente necesario en lo típicamente individual". Con esta formulación rozamos el concepto básico de *tipo* en Lukács, ya iniciado en *Die Theorie des Romans*, pero sólo desarrollado en su madurez» (p. 52).

Así las cosas, Peter Ludz formula las siguientes preguntas (cfr. p. 54):

1) ¿Hasta qué punto queda demostrado que «las estructuras sociales» se introducen en las «estructuras de contenido y formales» de la obra artística en el sentido del Lukács ya maduro?

2) ¿Se puede proponer la Estética, dentro del marco del materialismo histórico, tal como quiere Lukács, unas determinaciones precisas —«específicas»— entre la Literatura y la Sociedad en unas situaciones históricas dadas?

3) ¿O bien hay que afirmar que una sociología marxista de la literatura se contenta con obtener unos resultados generales de las relaciones histórico-sociológicas entre Literatura y Sociedad, en el marco interpretativo de un amplio dogmatismo de la Historia?

4) ¿Cómo encaja la inclusión del elemento utópico —aquel final de la Historia que hará del tiempo pasado la prehistoria de la Humanidad—, exigido por la teoría marxista, en la concepción que Lukács tiene de la «gran épica», posibilitada por una plenitud que *se ha dado ya*?

5) ¿Hasta qué punto la teoría del concocimiento de la literatura, tal como queda resumida en el concepto de *tipo*, es capaz de comprender formas de vida y formas artísticas que *no* entran en los extremados procesos de racionalización de la edad moderna, procesos supuestos y que también se esbozan en la literatura?

6) Finalmente, si los procesos estéticos están radicalmente sujetos a historicidad, ¿hasta qué punto son aceptables los criterios básicos del mismo Lukács, que habrán de responder —ellos también— a un momento dado de la Historia?

Aparte de todos estos problemas —refiriéndose sólo a la época rigurosamente marxista del Lukács maduro— hay dos cuestiones fundamentales en las que se debate su estética: la «teoría del reflejo» y la de las «mediaciones correctas».

La teoría del conocimiento de Lenin («teoría del reflejo») es tomada por Lukács de la obra de aquél, *Materialismo y Empiriocriticismo*. Se trataría de explicar cómo es posible el paso de lo material a lo aparentemente inmaterial. La aceptación de este supuesto como vía que busca una explicación al arte, partiendo del *a priori* de la negación del

espíritu, lleva aparejada la dificultad de tener que demostrar dos supuestos más: que la obra de arte es un modo más de conocimiento y que toda manifestación literaria es reflejo, aunque no lo parezca, de una realidad material. Esta aplicación al arte de la teoría del reflejo llena una gran parte de la *Estética* del último Lukács.

Al preguntarse, en el marco de la Filosofía de la Historia de Hegel y Marx, qué significa la «vida reflejada» desde el punto de vista del desarrollo de la Humanidad, Lukács vuelve una y otra vez al problema de las «mediaciones». Se trata de buscar cuáles son los caminos por los que unas relaciones de producción, aun en *último término*, aparecen con tal precisa forma (de contenido). Es un problema que puede ser formulado también mediante los términos «esencia» y «apariencia».

Así, «la teoría marxista de la Literatura de Lukács intenta analizar, como parte del materialismo histórico, las condiciones histórico-sociales, y analizar las estructuras económicas y las luchas de clase en la sociedad burguesa en su influencia sobre las estructuras de contenido y de forma de la literatura» (...); pero cómo, por ejemplo, «las discusiones dramatúrgicas nacen directamente de la lucha de clases (*Das historische Roman*) no puede ser contestado por la estética del materialismo histórico de procedencia lukacsiana» (p. 56).

Un ejemplo revelador podría ser el tratamiento que recibe el tema teórico-literario de los «géneros». Lukács los

explicará en clave, en último término, económico-social (el subrayado que ponemos siempre quiere diferenciar a Lukács de los «marxistas vulgares»), o sea, «los géneros literarios se producen únicamente cuando se han formulado hechos generales de vida típicos y que se reproducen regularmente, cuya particularidad de contenido y de forma no podría reflejarse de manera adecuada en las formas ya existentes» (p. 57). Lo que hace que Lukács caiga aquí «en el mismo peligro de una "clasificación demasiado abstracta" constatada por Adorno en la sociología empírica de Occidente» (p. 58).

En fin, estos supuestos hacen desembocar la teoría literaria lukacsiana en una preceptiva estética del «realismo» (termino más general que el de la escuela decimonónica del mismo nombre, de cuyos autores Lukács admira a bastantes). Será un buen autor todo el que refleje adecuadamente el sentido de la vida cotidiana: así, Balzac —ejemplo que veremos repetido—, aunque «reaccionario», desde el punto de vista del militante comunista, puede crear una obra «realista» y «progresista» (cfr. p. 60).

2. *Fundamentos filosófico-históricos y teórico-metodológicos*

2. 1. *Del prólogo a Historia evolutiva del drama moderno. Escrito en 1909. De A modern dráma fejlödésének története, Budapest, 1912, pp. IV-XI (67-70)**

Aunque la cuestión central de este libro es la de si existe drama moderno y qué estilo tiene, lo que nos ofrecen las páginas seleccionadas es ya un adelanto de las obsesiones básicas de la teoría de la literatura lukacsiana y, entre ellas, la importancia que otorga a la infraestructura económico-social desde antes de su etapa marxista, aunque todavía sólo le conceda un papel subordinado.

Encontramos ya a un Lukács bien próximo a lo que será su posición íntegramente marxista. Si aquí sólo se habla de que el artista se desenvuelve en unas condiciones «económicas y culturales», el paso siguiente será afirmar que

*Los números entre paréntesis indican las páginas de la edición castellana.

las condiciones culturales no son sino nueva consecuencia de las económicas, o sea, que en la base de todo hecho humano, no hay más que realidades materiales, «relaciones de producción». En cualquier caso, incluso en esta etapa, el descubriemiento humano (de algún aspecto de la relación del hombre con Dios, con otros hombres o con la Naturaleza) que transmite la obra de arte se ve reducido a una «concepción de la vida», que, de una parte, es el mero calco de las condiciones «económicas y culturales» y, de otra, «forma», «molde» determinante de dicha obra, en cuya realización el autor no es más que una correa de transmisión; no espíritu creador, sino traductor mecánico de unos impulsos.

2. 2. *«Reflexiones sobre una estética del cine.» Escrito en 1913. En «Franckfurter Zeitung», 10-IX-1913 (71-76)*

Se trata de la posibilidad de que el cine pueda sustituir al teatro. Lukács señala la diferencia de los *principios constructivos* en que se asientan cada una de estas dos manifestaciones.

Piensa, en la línea que luego seguirán modernos teorizadores del género, que lo que especifica al teatro como tal es que un hombre vivo (no una imagen en movimiento) revive un proyecto directamente ante una masa igualmente

viva con la que establece unas relaciones de acción y reacción.

El cine nunca se da en «presente», y la ausencia de esa propiedad es lo característico de *su estilo*, lo que hace que sus imágenes sean siempre «fantásticas».

Las certeras intuiciones de Lukács van más allá de los condicionantes de su momento cuando escribe que las «escenas del cine son mudas» (p. 73), refiriéndose no sólo a que la situación de la técnica en aquel entonces así lo imponía, sino al hecho de que la acción filmada es siempre la misma, pierde el sentido «único» que hubiera tenido en cada momento en que un actor lo hubiera *representado* en el teatro.

2. 3. *«Civilizaciones cerradas». Escrito en 1914/15. Párrafo primero de «Die Formen der grossen Epik in ihrer Beziehung zur Geschlossenheit der Gesamtkultur», en Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik, Berlín, 1920, pp. 9-20 (77-83)*

La admiración de Lukács por la plenitud del mundo griego —que de alguna forma no le abandonaría nunca— es interpretada por él como consecuencia de la contemplación de un momento ya irrepetible a causa de los dorroteros intelectuales que ha tomado el mundo de la mano de Kant.

Aunque el autor no explica aquí si la pérdida de esa ilusión, debida a la filosofía kantiana, supone un retroceso o un avance, está claro que considera que hay que asimilarla como un «descubrimiento» que él mismo «superará» en obras posteriores (hegeliano-marxistas) y no como una «desviación» de la tradición realista de la filosofía griega aristotélica.

2. 4. *El problema de la Filosofía de la historia de las formas. Párrafo segundo del escrito precedentemente citado, pp. 24-44 (85-86)*

Si, como se nos ha dicho antes, la obra literaria está vinculada necesariamente a una situación económica y cultural, habría que deducir que su principio de construcción —el género— también lo estará. Sin embargo, se observa que se producen distintos géneros presuntamente relacionados con la misma situación social.

Lukács sale de esta dificultad admitiendo la historicidad —en cierta medida autónoma— de las formas. Así, no sólo cambiaría el género cuando cambiaran las condiciones que lo hacen posible, sino que «a un mismo deseo artístico condicionado filosófica-históricamente corresponden diferentes formas artísticas» (p. 85).

Lo que no puede admitir, por definición, es la posibilidad de que surja un género incompatible con su época histórico-

social. Por ejemplo, si la gran épica griega «configura la totalidad extensiva de la vida» y el drama griego, «la totalidad de la esencialidad» (cfr. p. 89), ambos géneros no podrán surgir posteriormente en el romanticismo, al haberse producido esa quiebra en la línea del pensamiento occidental que produce esa visión fragmentaria del mundo a la que ha aludido en el apartado anterior.

2. 5. *Relatividad y significado filosófico-histórico de la novela. Párrafo quinto del escrito precedentemente citado, pp. 79-91 (93-103)*

La novela, una vez deslindada sociológicamente de la épica, la tragedia y el drama moderno, es descrita como el género característico de nuestra época.

Según Lukács, el género «novela» se basa en la ironía. Don Quijote, por ejemplo, es un héroe (pero loco) que va a la búsqueda de la verdad (pero ilusoria), frente a los héroes reales de las epopeyas homéricas, que van a la búsqueda de algo *real*.

Pues bien, un mundo que ha perdido los valores absolutos es un mundo donde no se puede estar seguro de nada y, por consiguiente, en el que la plenitud de la libertad no puede radicar en adherirse a la verdad, que no puede existir. La ironía ha de ser, en consecuencia, el valor más alto.

La conclusión que sacará Lukács se deduce inevitable-

mente de estas premisas: la concepción del mundo imperante exige un género como la novela y, a la inversa, el género «novela» es el característico y sintomático de esta era.

2. 6. *¿Tendencia o partidismo?» Escrito en 1932. En «Die Linkskurve», IV, 6, 1932, pp. 13-21 (105-117)*

Más allá de la tradicional controversia entre los partidarios de lo que se ha venido a llamar «arte por el arte» y los de «arte comprometido», Lukács postula en este artículo la sustitución de la «literatura partidista».

La mayoría de los autores que se han planteado esta cuestión de la «tendencia» (incluso autores revolucionarios como Mehering) se basan en los postulados de Kant y Schiller, o sea, dirá Lukács, en una estética inevitablemente «burguesa».

La «tendencia» se presenta como consecuencia de la relación entre arte y moral. Para Lukács, esto significa que no hay duda sobre el carácter «idealista» (falaz) de la «tendencia» porque sería una exigencia, un deber, un ideal que el escritor contrapone a la realidad y no se trataría de una consecuencia del mismo desarrollo social hecha consciente (en el sentido de Marx) por el poeta, sino de un «mandato» cuyo cumplimiento viene exigido por la naturaleza de las cosas.

El carácter «idealista», «burgués» (puro o infiltrado en revolucionarios, «trotskistas») de esta concepción —insistimos: la del arte comprometido o «tendencia»— se deriva, según la ortodoxia marxista de Lukács, de las siguientes falacias:

1) Contempla la diferente separación entre ámbitos de la labor humana como algo en sí y no, según el marxismo, como «reflejo ideológico de la división capitalista del trabajo».

2) Admite la moral como punto de partida en vez de como una «imagen ideológica» desfigurada e invertida de la praxis dirigida a la producción material.

3) Contrapone hombre y sociedad y no considera a ésta como «suma y sistema de los individuos», según enseñan K. Marx y F. Engels en *Die Heilige Familie*.

4) Concibe la obra de arte no de modo puramente material, sino como realización de un «ideal estético».

5) Separa áreas del arte y la moral en contra del principio de que «constituyen resultados de la misma praxis social».

Señala que no siempre se identifica el compromiso en que se ha empeñado el autor con los principios en que inconscientemente se ha basado para configurar su obra. Así, dice: «Engels hace notar que la intención consciente de Balzac había sido una glorificación de la feneciente clase del *ancien régime* francés, pero "estaba obligado", en contra de sus propias simpatías de clase y sus prejuicios políticos, a mostrar un cuadro verídico y completo

de la sociedad de su época. Por consiguiente, su "tendencia" se encuentra en contradicción con su configuración» (p. 113).

En consecuencia, Lukács postula que una buena estructuración literaria presupone no el compromiso, sino el «partidismo» del escritor (cfr. p. 115). «Partidismo» sería escribir (consciente o inconscientemente) en la dirección del «sentido de la historia», dirección en la que guía el partido comunista, «aquel partido cuyos miembros únicamente se diferencian de los restantes proletarios por el hecho de que por una parte subrayan y valorizan en las distintas luchas nacionales de los proletarios los intereses de la nacionalidad y comunes a todo el proletariado y, por otra parte, representan siempre los intereses del movimiento común en las diferentes etapas evolutivas que recorre la lucha del proletariado contra la burguesía» (p. 115).

2. 7. *«¿Reportaje o configuración?» Observaciones críticas con ocasión de la novela de Ottwalt. Escrito en 1932. En «Die Linkskurve», IV/7, 8, 1932, pp. 23-30 y 26-31 (119-137)*

A propósito de la obra de Ernst Ottwalt, *Denn Sie wissen, was sie tun. Ein deutscher Justiz-Roman* (Berlín, Malik-Verlag, 1931), se critica la técnica del reportaje como base de la novela.

Se admite que la novela de reportaje nace como oposición al psicologismo, que sería expresión de una mentalidad «burguesa»: en este tipo de novela se incluyen autores realistas y naturalistas del siglo XIX (Flaubert, Jacobsen, Dostoyevsky, Huymans, etc.) Pero —sigue Lukács— «esta contraposición era y es una contraposición mecánica, y no dialéctica. Como subrayamos, la mayoría de los representantes de la novela de reportaje y en especial sus fundadores eran pequeños-burgueses opuestos al capitalismo, pero no eran revolucionarios proletarios» (p. 122).

El problema que se debate es el siguiente: si en la estética «realista» las buenas obras literarias son resultado de la captación del sentido de la historia, o sea, del quehacer del proletariado como «clase portadora de la verdad esencial», podría pensarse que el reportaje de estos hechos ha de ser el género adecuado para conseguir esas buenas obras según tal estética. Lukács advierte que esto sería un error. Puede haber una novela en la que los hechos relatados concuerden finalmente con los hechos históricos (como en un reportaje), que no sea buena; puede haber otra en la que nada concuerde, que sea literariamente válida.

¿Cómo es posible? Lukács niega, desde luego, que la calidad se derive de la libre capacidad de cada autor (eso sería una expresión de la «estética idealista burguesa»). Lo que ocurre es que se puede describir hechos reales sin descubrir el «sentido dialéctico y materialista de la Historia» y se puede narrar hechos ficticios que, sin embargo, pongan

de relieve ese sentido, por lo que serían —en el fondo— «más verdaderos» que los reales (cfr. p. 126).

En consecuencia, lo que determina la verdadera calidad, el verdadero «realismo» estético, no es la técnica del reportaje o captación de los hechos tal como aparecen en la superficie, sino la *configuración* («partidista», en el sentido que hemos visto) de los mismos que los hace aparecer como lo que realmente son: «relaciones clasistas entre hombres» (p. 127).

De no comprender esto, deduce Lukács, proviene el considerar un problema que en la novela de Ottvalt los datos comprobados aparezcan como «casualidad» y que, sin embargo, en *Resurrección*, de Tolstoy, por ejemplo, hechos imaginarios sean hechos «de necesidad».

2. 8. *«De la necesidad, una virtud.» Escrito en 1932, en «Die Linkskurve», IV/11-12, 1932, pp. 15-24 (139-151). Es contestación a la réplica de Ottwalt («Die Linkskurve», IV, 9-10, 1932) al artículo anterior*

Lukács se esfuerza en demostrar dos cosas: 1) «que las opiniones del camarada Ottwalt se hallan en una posición diametralmente opuesta a las opiniones de Marx, Engels y de Lenin»; 2) que a la obra de Ottwalt le falta necesariamente el «realismo» imprescindible que aquí es

llamado captación de la «totalidad de los momentos de la realidad».

Desde un punto de vista teórico, este artículo no hace más que confirmar el anterior, frente a la postura, en el fondo menos coherentemente marxista, de la teoría literaria de Ottwalt.

2. 9. *«La Teoría de Schiller sobre la Literatura moderna.» Escrito en 1935. De «Schillers Theorie der modernen Lieteratur», en Goethe und seine Zeit (1947), cit. según la 2ª ed. ampliada, Berlín, 195 pp. 111-113, 120 (parte I), 120-124 (parte III), 129-132 (parte V), 135-141 (partes VII, VIII), (153-168)*

Analiza aquí Lukács, desde la perspectiva marxista, algunos principios de la teoría literaria de Schiller. Lo reconoce como precursor de Hegel y establece con razón que el carácter subjetivo que da este autor a los problemas de la periodización y de los géneros constituye un resto del idealismo de Kant y un precedente de la metodología hegeliana de la «fenomenología del espíritu».

2. 10. *«Novela histórica y Drama histórico.» Escrito en 1936/37. De «Historicher Roman und historiches Drama», en Der historicher Roman, Berlín, 1955, pp. 88-107 (169-189)*

En el contexto de su estudio sobre el «nuevo funcionamiento de la concepción histórica de la realidad» (p. 169), y en el pasaje seleccionado, se caracterizan los géneros «novela histórica» y «drama histórico» en sí mismos y en su mutua diferenciación, acudiendo al concepto que utiliza desde sus escritos premarxistas de «totalidad de la vida» y a la clave leninista de la «teoría del reflejo» que, como veremos, estará presente en su doctrina a partir de este momento.

Según Lukács, «tanto la tragedia como la épica —epopeya y novela— representan el mundo objetivo *externo* a diferencia de la lírica. Más aún: la gran épica y el drama dan un *un cuadro total* de la realidad objetiva. Esto los diferencia de los demás géneros épicos» (p. 171).

La «gran épica» se caracteriza —de acuerdo con Hegel— porque exige la *totalidad de los objetos*, que son materia del relato, y no fragmentos o visiones parciales (cfr. p. 173).

Por su parte, el drama se caracteriza por el distanciamiento que adopta frente a los hechos que se contemplan como «vida objetivada».

2. 11. *«Escritores y Críticos.» Escrito en 1939. De «Schriftsteller und Kritiker», en Probleme des Realismus, Berlín, 1955, pp. 271-284 (191-203)*

Si en escritos anteriores Lukács se ha referido a las condiciones de la literatura en el capitalismo, ahora se refiere principalmente al tipo de escritor y de crítico que sería producto de la deformación que el capitalismo acarrea con la «división del trabajo».

Según Lukács, el problema del escritor que podría ser bueno (o sea, «progresista», «de oposición», «socialista») es que, contemplando la degradación de la literatura capitalista, se opone a ella con otro tipo de escritura que pone en primer lugar las leyes inmanentes de la literatura y deja de lado las cuestiones literarias fundamentales que son —como todo— de raíz social (recuérdese el principio de la «literatura partidista») (p. 132).

Así, se daría la «ironía histórica» de que, oponiéndose a la falta de categoría creadora de la literatura burguesa, lo que harían en realidad sería «minar las formas literarias» (p. 192).

El problema del crítico consiste en cómo no caer en la trampa de las revistas burguesas que defienden que la Literatura y el Arte «deben ser considerados —a priori— de manera aislada de la sociedad y de la praxis de la lucha de clase» (p. 197).

Ni siquiera es remedio una crítica sociológica (e incluso militante) que separe, para la valoración, «contenido político» y «esencia artística», negando el hecho obvio para toda la crítica, menos para la marxista, de que hay obras estéticamente valiosas sin contenido político y viceversa. Sin embargo, según Lukács, esa consideración revela «el defecto decisivo de la crítica burguesa moderna: es ahistórica» (p. 200).

2. 12. *Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels. Escrito en 1945, en Beiträge zur Geschichte der Asthetik, Berlín, 1954, pp. 191-216 (205-230)*

En la introducción que György Lukács escribe a la edición húngara de los escritos que ocasionalmente Marx y Engels dedicaron a la literatura, se defiende con rigor una interpretación «ortodoxa» de estos trabajos que se opone tanto al «marxismo vulgar» (que no contempla la complejidad de apariencias, relaciones y mediaciones de una realidad del tipo de la literaria que sólo en *último término* es económico-social) como a las heterodoxias que ponen en peligro la necesaria conexión de los hechos «aparentemente espirituales» con los postulados marxistas de interpretación, es decir, con el materialismo histórico y el materialismo dialéctico.

Así, Lukács afirma, siguiendo a Marx y a Engels, que «sólo existe una sola ciencia uniforme: la Ciencia de la Historia que concibe el desarrollo de la naturaleza, la sociedad, el pensar, etcétera, como un proceso histórico uniforme» (p. 205). Por otra parte, «la esencia estética y el valor estético de las obras literarias, y en relación con ello su efecto, constituyen una parte de aquel proceso social por el cual el hombre se apropia del mundo mediante su conciencia. Visto desde el primer punto de vista, la estética marxista, la historia de la literatura y el arte marxista forman parte del materialismo histórico, mientras que, desde el segundo punto de vista, constituyen la aplicación del materialismo dialéctico» (pp. 206-207).

En esta etapa, Lukács se adscribe a la teoría leninista del «reflejo»: «una de las tesis fundamentales del materialismo dialéctico consiste en que todo hacerse consciente al mundo externo no es nada más que el reflejo de la realidad que independiente de la conciencia subsiste en los pensamientos, en las imaginaciones, en las sensaciones, etc., de los hombres» (pp. 216-217).

A partir de aquí, se presenta la estética del marxismo como opuesta a todo naturalismo (porque éste no capta la «esencia» dialéctica e histórica de lo que describe) y a todo formalismo (porque atribuye a las formas artísticas una independencia absoluta). En cambio, «la misión del arte es la representación fiel y verdadera de la totalidad de la realidad» (p. 218).

La estética marxista defendería, en consecuencia, el «realismo» («la fiel reproducción de unos caracteres típicos bajo circunstancias típicas», según Engels) y no se opondría a la fantasía que, sin embargo, exprese el «reflejo de la realidad».

En cuanto al escritor, Lukács se opone a que asuma el papel de «observador neutral por encima de todos los movimientos sociales de los procesos» (p. 224), pero admite que pueden existir «escritores auténticos» que conscientemente asuman compromisos de clase antagónicos a lo que su obra en realidad representa. En apoyo de esto, se aducen las citas de K. Marx sobre Balzac, escritor políticamente legitimista que, sin advertirlo, habría representado a sus enemigos políticos, los sublevados republicanos, «como los únicos héroes auténticos de su época» (p. 226).

2. 13. *Prólogo a Balzac y el realismo francés. Escrito en 1951, en Balzac und der französische Realismus. Berlín, 1952.*

En este prólogo se insiste en la caracterización ya vista del «realismo» y en la consideración de Balzac como un clásico de tal concepción. A partir de aquí, la pregunta que se formula es la de «si la novela burguesa culmina en Gide, Proust, Joyce, o bien si alcanzó su cenit ideal y artístico mucho antes —en Balzac, Stendhal y Tolstoi—» (p. 231).

Para Lukács está claro que es en estos novelistas del siglo XIX donde el realismo llega a su culminación.

Este realismo, que se opone tanto al naturalismo (Zola y su escuela) como al psicologismo, habría conseguido «la representación artística adecuada del hombre entero» (p. 234) o «tipo».

Este «tipo» no es la descripción de una individualidad privada, ni una mera generalización, sino el adecuado reflejo, según la doctrina lukacsiana, de la significación («esencia» en su terminología) del hombre en la sociedad, significación que se agota íntegramente en su ser-en-sociedad y cuya raíz es *en último término*, económico-social.

En cuanto a la aporía de la existenica de buenos (o «verdaderamente realistas») escritores burgueses, no pertenecientes, sin embargo, a la clase proletaria, portadora de la «verdad esencial», afirma: «Aquella contradicción que se nos presentó antes como la contradicción entre la ideología del escritor y el fiel reflejo del mundo observado, queda incluida ahora como problema de la intuición del mundo, como contradicción entre la capa más profunda y la superficial de su ideología» (p. 239), o sea, tales escritores serían superficialmente burgueses, pero «profundamente» socialistas sin saberlo.

La conclusión de estas páginas hace explícito el carácter necesariamente descriptivo y extraartístico de la estética lukacsiana: «El camino concreto de la solución artística sólo se puede conseguir por el amor al pueblo, por el odio a

sus enemigos, por el despiadado descubrimiento de la realidad y la igualmente inquebrantable fe en el progreso de la Humanidad y de la nación» (p. 241).

2. 14. *«El problema de la perspectiva.» Ponencia leída el 11 de enero de 1956 en el IV Congreso Alemán de Escritores publicado en «Beiträge zur Gegenwartliteratur», 1, pp. 75 y 85 (243-248)*

En esta conferencia a sus camaradas, György Lukács expone cuál debe ser la perspeciva correcta que ha de ser adoptada por los escritores socialistas. Se entiende que esta perspectiva se basa en el conocimiento de algo aún no existente, pero que no es tampoco mera utopía, sino algo hacia lo que caminamos.

Se trata de cómo configurar la obra literaria en la verdadera dirección de la historia, que desembocará inevitablemente en la sociedad sin clases, tal como está prevista por Marx. Los escritores socialistas «saben» —y han de ser consecuentes— cuál es el sentido de la historia que se cumplirá por caminos más o menos laberínticos.

Sin embargo —sigue Lukács— el realismo socialista debe asumir una perspectiva inmediata relativamente modesta «porque incluso la novela más importante —me refiero una vez más a *El Don apacible*— únicamente abarca una etapa del desarrollo y su perspectiva sólo puede iluminar con-

cretamente el próximo paso, el próximo eslabón, como diría Lenin». Y cuando el escritor va más allá de esto, en la mayoría de los casos ha de dejar flotar más abstracciones sobre sus personajes (p. 245), en vez de atenerse a la teoría del «tipo», que hemos visto ya.

Hay, según Lukács, que ir paso a paso. La literatura socialista (que está en el «secreto») ha de ser necesariamente optimista, pero no puede caer en el «optimismo banal y embellecedor del *happy end*» (p. 246). Sabe que su triunfo está asegurado, pero no puede presentarlo como si se hubiera realizado ya.

2. 15. «*Cuestiones previas y de principio relativas a la separación del arte y la vida cotidiana*». *Escrito en 1963. De Ästhetik. I. Teil. Die Eigenart des Ästhetischen. Neuwied, 1963 (I, 217-264)*

Se trata del tercer capítulo de la primera parte de su *Estética* que publicó en dos volúmenes en la edición alemana y cuatro en la traducción al castellano que realizó casi simultáneamente Manuel Sacristán.

A este capítulo llega tras afirmarse en la teoría del reflejo como explicación del arte y la religión, aunque con la ventaja para aquélla, según Lukács, de que no «exige el reconocimiento de unas obras como realidad», como denunció Lenin (cap. I, p. 143); y confirmar una vez más la pretendida

plenitud del mundo griego que produce «una metodología del pensamiento científico» (cap. II, p. 148).

En conclusión, tres son los supuestos que se transmiten aquí: a) la ciencia libera al hombre al suministrarle la capacidad de interpretar el mundo en términos no mágicos, ajenos a creencias irracionales, b) la capacidad artística es una forma más de responder a la realidad, pero —a diferencia de la ciencia— en el arte hay que contar con un fuerte «componente antropológico», c) el arte es, en todas sus fases, un fenómeno social.

O sea, a pesar de cuanto haya dicho cierta crítica lukacsiana, el pensamiento que Lukács da por definitivo es el marxista del «Lukács maduro» sin ninguna rectificación de entidad de sus errores básicos.

2. 16. «El lenguaje poético y el sistema de señalización.» Escrito en 1963. De Ästhetik. I. Teil. Die Eigenart des Ästhetischen, Neuwied, 1963 (III, 164-197)

Partiendo de supuestos materialistas del reflejo condicionado, Lukács se enfrenta aquí con el hecho de la peculiaridad de la lengua natural en que se «fabrica» el hecho del lenguaje poético. Algunas de sus observaciones más auténticas acuden aquí a su pluma: «El principio de totalidad concreta del círculo de los círculos, por usar las pa-

labras de Goethe, domina la poesía como todo arte, tan intensamente que toda manifestación singular toma el carácter de un conjunto en el cual cada singularidad cobra significación sólo en la alusión a otra cosa y bajo la iluminación que le dan esas otras cosas (...) La posición simultánea de la singularidad y de esa generalización es lo que da a la lengua poética su especifidad» (pp. 195-196).

Aparte de las matizaciones que requiere su antigua y siempre reconocida obsesión por el «carácter de totalidad», hemos de subrayar lo acertado de intuiciones como esta: «El lenguaje poético se justifica (...) porque es capaz de expresar con una inequivocidad especial lo que sin él sería inefable» (p. 196).

3. *Interpretaciones histórico-sociológicas de la literatura*

3. 1. *«Sociología del drama moderno.» Escrito en 1909. De Zur Sociologie des modernen Dramas (traducción de la introducción a A modern drama fejiödésének története), (Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik), XXXVIII, 1914, p. 303-305 y 662-674 (251-281)*

Con unas formulaciones primerizas bastante diferentes de las del Lukács maduro, describe el drama moderno, entendiendo por tal el que procede de la Ilustración.

El drama moderno sería el drama de la burguesía, que se caracteriza por no haber nacido a partir de sentimientos místico-religiosos y contrasta también con el drama tradicional por un desarrollo inverso: «en culquier otra evolución (...) existía un teatro y luego un drama (...), aquí ocurre contrariamente, existiendo primero un drama y sólo después un teatro» (p. 253).

Este divorcio entre texto (drama) y teatro (representa-

ción) hace que, en el drama moderno, la representación verdaderamente teatral sólo subsista como ideal. El *drama* es didáctico, el teatro es diversión y «ninguno de los dos contiene *aquello* que le era propio a todo elemento del desarrollo antiguo: lo festivo, lo religioso o, al menos, lo que contiene alguna parte esencial de sentimiento religioso» (p. 255). Además, la relación entre ambos elementos, caracterizados (cada uno) por la falta de lo solemne, no es igual de estrecha desde que el drama existe por sí mismo en forma de libro. Según Lukács, estas causas hicieron surgir el «teatro íntimo».

En el aspecto social, el drama moderno es pluridimensional, lo que se debe a una circunstancia histórica muy concreta: la situación de la burguesía. Ha nacido de un contraste consciente de clases: frente a la lucha movida por las pasiones en la uniformidad de un código común, propio de los clásicos, en el mundo representado en el drama burgués aparecen hombres movidos por diferentes éticas.

Sin embargo, el nuevo drama es, en cada caso, un drama del individualismo, tendencia que existió siempre, pero que como «problema de vida» es producto de la época.

De estas premisas, cree Lukács que se derivan propiedades de este género: «el drama del individualismo es un drama ambiental»; en él el *personaje* es fundamental y el *carácter* no es nada, porque la lucha se efectúa por el individuo, por la cuestión «en qué medida es posible un deseo individual frente a la comunidad» (p. 277).

3. 2. «Lo burgués y "l'art pour l'art": Theodor Storm.» Escrito en 1909. De «Bürgerlichkeit und l'art pour l'art: Theodor Storm», en Die Seele und die Formen, Berlín, 1911, p. 121-139 (283-292)

Con el estilo grandilocuente de sus escritos primerizos, señala la conexión entre una concepción «burguesa» de la vida y el trabajo, y el significado de la estética del «arte por el arte» en Theodor Storm y otros escritores de su época.

Según Lukács, el concepto «burgués» del trabajo significa una odiada servidumbre. La ética, y el trabajo «burgués», que se realiza con ganas o sin ellas, ofrecerían seguridad a costa de la creatividad insospechada que hubiera resultado de una vida sin frenos.

Así, el «arte por el arte», el arte encerrado en sí y sometido a sus propias leyes, se entiende, en este período de la literatura alemana, como la búsqueda de un perfeccionismo artesano y no como consecuencia de acometer el trabajo como si no tuviera ningún fin fuera de sí.

Nada se hace, sin embargo, por demostrar esta hipótesis. De ningún modo queda claro que la caracterización de Theodor Storm radique aquí.

3. 3. «Anhelo y forma: Charles-Louis Philippe.» Escrito en 1910. De «Senhnsucht und Form: Charles-Louis Philippe», en Die Seele und die Formen, Berlín, 1911, p. 213-220 (293-296).

Charles-Louis Philippe —dice— es el escritor de la pobreza pequeño-burguesa de la ciudad provinciana. Los héroes de sus obras aman (aun sin saberlo) la pobreza y la opresión que sufren a causa de ella. Según Lukács esto es un «cristianismo auténtico y profundo» que ofrece a los pobres una receta para vivir (...) «completamente terrenal, corporal y aceptadora de la vida» (p. 294).

En consecuencia, Louis Philippe es un escritor de idilios. Aunque en sus obras como *Le Père Perdrix* sea constante «la cruel dureza de lo externo», nunca dio el salto que le condujera a la objetividad.

De nuevo aquí las opiniones previas de Lukács «fuerzan» la interpretación de los hechos, contradiciendo en el sentido previsto las conclusiones que sacaría de la lectura del mero sentido común.

3. 4. «Las novelas de Willi Bredel.» Escrito en 1931. En «Die Linkskurve», III/11, 1931, p. 23-27 (297-302)

Se trata de la crítica de dos novelas de Bredel: *Maschinenfabrik, N. & K.* (Berlín, Malik, 1931) y *Rosenhotstrasse* (Berlín, Malik, 1931). Se afirma que «ambas ocupan un lugar importante en la literatura proletario-revolucionaria de Alemania» (p. 297), porque, en vez de distraerse en datos secundarios, la acción de la primera se presenta como sólo un momento de la lucha de clases y la composición de la segunda se propone configurar la vida de los obreros en una concreta relación de cambio con la pequeña burguesía, lo que, según Lukács, es un «verdadero y correcto fin» (p. 298).

Sin embargo, se advierte que, aunque el esquema sea correcto, se queda en puro esquema y esto —sigue Lukács— no debe ser atribuido a una falta de «técnica», ya que forma y contenido están en una relación estrecha.

Lo que ocurre es que no se maneja la «dialéctica» en el terreno de la Literatura. Si en estas novelas ocurren cosas inverosímiles —como que «el decente apolítico se hace "repentinamente" comunista, la célula mal preparada "de repente" se hace cargo de la dirección de la huelga, en las reuniones siempre vence la línea revolucionaria contra los caciques, etc.» (p. 301)— se debe a una deficiente aplicación de la dialéctica.

Todo esto, según Lukács, va más allá de una crítica a Bredel, para plantear una autocrítica del nivel revolucionario de escritores y críticos en la Alemania de este momento, rompiendo una lanza en favor del marxismo auténtico, del «partidismo» y en contra del marxismo mecánico, que no sería sino una muestra más de literatura tendenciosa.

El fervor dogmático de este Lukács del año 31 se refleja en expresiones como estas: «Muchos camaradas considerarán que esta crítica es demasiado dura. Pero su autor les contestaría con las palabras que el Camarada Stalin dijo igualmente en ocasión de una cuestión literaria: «¿Desde cuándo los bolcheviques temen la verdad?»

3. 5. *«Sobre la ideología de los intelectuales alemanes en el período imperialista.» Escrito en 1934. De «Zur Ideologie der deutschen Intelligenz in der imperialistischen Periode», en Probleme des Realismus, Berlín, 1955, p. 152-161 (303-312)*

La ideología de los intelectuales alemanes en el período imperialista se caracteriza, según Lukács, por «la evolución al irracionalismo místico, a la "filosofía de la vida», a la "intuición del mundo" llena de contenido y tiene, por consiguiente, una doble cara. Por una parte, se forma una apologética constantemente más decidida del capitalismo im-

perialista, y por otra, la apologética se viste con la forma de una crítica del presente» (p. 303).

Pero esta crítica, desde dentro, es vista por el Lukács marxista como un apoyo indirecto, incluso como el tipo de actitud que permite que el «fascismo» adquiera bases populares.

En virtud de ello, rechaza los movimientos estéticos de «oposición»: expresionismo y abstracción. El expresionismo sería peor que su precedente el naturalismo, porque «mientras en la época del naturalismo el efecto ideológico del movimiento obrero actuó sobre los escritores naturalistas en dirección de un materialismo —aunque por lo general mecánico y vulgarizado— el revisionismo realizó un giro hacia el idealismo subjetivo de Kant (Bernstein, Conrad Schmidt, Standinger, Max Adler) o bien Mach (Frederich Adler)» (p. 306).

El arte abstracto, superficialmente contradictorio con el expresionismo, respondería igualmente a una aspiración clasista que impone la misma ideología de fuga.

3. 6. «Balzac: "Los Campesinos."» Escrito en 1934. De «Die Bauern», en Balzac un der französische Realismus, Berlín, 1952, pp. 25-45 (313-330)

Es bien conocida la admiración de György Lukács por Balzac, que sigue, en esto también, la valoración de K. Marx

en *El Capital* y *El Dieciocho Brumario*. Ya vimos en la primera parte cómo es posible teóricamente que un autor conscientemente reaccionario configure inconscientemente una gran obra literaria que es, según esta Estética, la que manifiesta lo que Lukács llama la «totalidad de la realidad», o sea, el sentido (materialista y dialéctico) de la Historia.

En *Los Campesinos*, Balzac describe «la viva relación de cambio entre las clases del campo» (p. 313). La riqueza y la exactitud en la descripción de esta tragedia del latifundio aristocrático quedaría de manifiesto en que «al lado del latifundista y de los campesinos aparezcan los capitalistas usureros provincianos y del campo» (p. 314) y en que, aun aliados provisionalmente con los usureros, «los campesinos se hallen en lucha contra ambos *grupos* de explotadores» (p. 315).

En esta exposición no es posible delimitar con exactitud hasta qué punto la adhesión del gusto estético de Lukács en esta obra le lleva a forzar una interpretación en todo acorde con su Teoría literaria marxista.

3. 7. «Balzac: "Ilusiones perdidas."» Escrito en 1935. De «Verlorene Ilusionen», en Balzac und der französische Realismus, Berlín, 1952, pp. 46-54 (331-338)

A tenor de la valoración que la obra de Balzac merece a Lukács se hace aquí la crítica de *Ilusiones perdidas*, tema

que no es ciertamente nuevo (es el argumento, como recuerda Lukács, de *Don Quijote*) y que representaría la «trágica disolución de los ideales de los burgueses por la fuerza de su propia base económica, capitalista» (p. 331). Lo meritorio —recordémoslo— es, además, que aquello es configurado en su «totalidad».

Tal vez el excesivo entusiasmo de Lukács por este tipo de literatura quede evidenciado en su afirmación de que «únicamente la inmortal *(sic)* obra maestra de Diderot, *El sobrino de Rameau*, pueda ser considerada como antecedente ideológico de *Ilusiones perdidas*» (p. 331).

3. 8. *«Heinrich Heine como poeta nacional.» Escrito en 1935. De «Heinrich Heine als nationaler Dichter», en Deutsche Realisten des 19 Jahrhunderts, Berlín, 1951, págs. 124-146 (339-363)*

Del delicado poeta Heinrich Heine, a Lukács le interesa el hecho de que critique el carácter reaccionario del romanticismo alemán. Dicha crítica sería superior a toda la de parecido tema de su época por dos motivos: en primer lugar, Heine es el primero y único crítico en Alemania que se da cuenta del carácter burgués del romanticismo; en segundo, ve con claridad la relación de romanticismo y movimiento literario moderno. «También en esto —dirá

Lukács— se halla bajo la influencia del concepto histórico de Hegel» (p. 342).

Heine recurre a la ironía romántica, lo que (como hemos visto) en un mundo sin valores absolutos supone un mérito, aunque —sigue Lukács— «como es natural, el marxismo supera desde un principio esta autoproducción y autodestrucción tragicómica de las ilusiones, de forma muy distinta a la filosofía de Hegel» (p. 345). O sea, la ironía no tiene sentido cuando —como en el marxismo— todo está bien claro.

Con todo, Lukács parangona (ya sabemos que en él no es poco elogio) a Heine con Balzac como los «últimos grandes escritores de la burguesía de Europa occidental».

La proclama final —propia de la fecha de este escrito— compromete seriamente el nivel de abstracción científica del trabajo: «El fascismo, con el sentimiento exacto de que la ironía mortal de Heine contra la parodia de la Edad Media aún sería más mortal para el Tercer Reich que para la Prusia anterior a la Revolución del 48, quiere aniquilar y expurgar a Heine, junto a Marx y Engels, Lenin y Stalin, de la conciencia del pueblo alemán. El odio de estos enemigos —representantes de la forma de desarrollo más terriblemente miserable de aquellas fuerzas que Heine combatió siempre— está justificado. Con esta lucha destructiva contra Heine le han alzado el monumento más honroso hasta que la victoriosa revolución alemana pueda demostrarle su agradecimiento de manera adecuada» (p. 363).

3. 9. «Wilhelm Meister» («Años de enseñanza»). Escrito en 1936. En Goethe und seine Zeit, Berna, 1947, 2ª ed. aumentada, Berlín, 1953, pp. 57-75 (365-383)

Considera Lukács que *Wilhelm Meister* es la novela más importante de la transición entre el siglo XVIII y el XIX. Se fija —para el análisis— en la doble redacción cuyos primeros intentos son de 1777 y cuya escritura definitiva se realiza entre 1793-1795. El problema del teatro y drama (en el sentido que hemos visto en el artículo teórico sobre esta cuestión) sería el dominante en el primer proyecto en que teatro significaría la «liberación de un alma poética de la pobre estrechez prosaica del mundo burgués». En el segundo, «el problema se ensancha a la relación de la formación humanística de la personalidad entera con el mundo de la sociedad burguesa » (p. 365).

En este extenso comentario, se advierte con claridad el prejuicio lukacsiano según el cual la concepción marxista del mundo ha de estar presente, al menos implícitamente, en tan gran obra. Así, «la crítica de la burguesía en esta obra no es sólo la crítica de una mezquindad y estrechez específicamente alemanas, sino al mismo tiempo una crítica de la división capitalista del trabajo» (p. 367-68); «la moral del Wilhelm Meisters Lehrjahre es una gran polémica —naturalmente no expresada— contra la teoría moral de Kant» (p. 372), y aparece con claridad la contradicción entre los ideales humanistas

«con la base económico-social sobre la cual están pensados» (p. 378). Todo ello, más allá de la aparente «glorificación de la nobleza», incluso en el segundo proyecto.

También aparecen los juicios crítico-literios que ya conocemos. La configuración de esta novela no es abstracta, sino que presenta «en el centro de la accción, al hombre y a la realización y desarrollo de su personalidad» (p. 370) y «hace surgir *todos* los problemas del humanismo de las *circunstancias de la vida concretas*» (p. 371, la cursiva es nuestra).

No puede faltar la referencia al «gran realismo», presentado por Lukács como paradigma: «El conocimiento de la irresoluble contradicción llena la literatura posterior del gran realismo, las obras de Balzac y Stendhal, y después es formulada estéticamente por Hegel» (p. 378).

Finalmente, la crítica lukacsiana es, como siempre y más en esta etapa de referencia, necesariamente preceptiva.

3. 10. «Maxim Gorki: "La Comedia humana de la Rusia prerrevolucionaria".» Escrito en 1936. De «Maxim Gorki: "Die menschliche Komödie des vorrevolutionären Russland"», en Der Russische Realismus in der Weltliteratur, 1ª ed., Berlín, 1949, cit. aquí según la 3ª ed. aum. y corr., Berlín, 1953, pp. 300-315 (385-399)

Lukács parte en este trabajo de la siguiente cita: «La revolución es imposible sin una crisis nacional total, que abar-

que a los explotados y a los explotadores» (Lenin, *El izquierdismo, enfermedad infantil del comunismo*).

De aquí, puede arrancar para valorar la obra de Gorki, en cuanto «abarca el proceso total de la maduración de la crisis revolucionaria en Rusia, el proceso que condujo al gran octubre (p. 385), lo que presupondría describir «en primer lugar *en qué forma* un hombre *se convierte* en "individuo" de su clase» (p. 388).

Entre los méritos del autor comentado, Lukács señala que «concede, con razón, gran importancia a la destrucción de todas las ideologías de la vieja Rusia, sobre todo a la de las formas religiosas» (p. 391); que «en *La Madre*, se configura ya el efecto formal del marxismo sobre el movimiento obrero» (p. 392), y que pone de relieve cómo la vida sin sentido de la pequeña burguesía es considerada tramposamente por la mayoría de esos hombres como un "destino". Así, «el estudiante relegado, que considera su participación en la manifestación como una *limitación de su libertad* es en esencia un pequeño burgués tan tonto y cobarde como su padre y continuará con ininterrumpidas peleas la vida sin sentido de éste» (pp. 393-394).

Difícilmente Lukács podría enumerar más méritos desde el punto de vista programático. Pero, además, Gorki no actúa como «cronista» o «sociólogo», sino como «humanista luchador» y, además, «proletario». En suma, «ilustra su opinión de que toda literatura verdaderamente grande ha de ser necesariamente popular» (p. 396).

No es de extrañar a estas alturas que si el legitimista Balzac, que patentiza *sólo* inconscientemente la lucha de clases en la dirección de la Historia, es alabado por Lukács, Gorki pueda ser glorificado así: «en su obra actúa la gran tradición de la Literatura clásica, donde el realismo socialista de Gorki inicia la herencia entera de la Literatura rusa clásica, al igual que la gran revolución proletaria es heredera de todas las grandes tradiciones de los movimientos de liberación precedentes» (p. 399).

3. 11. «Walter Scott.» Escrito en 1936-37. De «Walter Scott», en Der historische Roman, Berlín, 1955, pp. 23-52 (401-429)

Las ideas teórico-literarias recurrentes en los escritos de György Lukács aparecen de nuevo aquí para caracterizar a otro de sus autores favoritos: Walter Scott.

Esta crítica quiere poner de relieve su novedad, frente a la crítica literaria positivista, que se queda sólo en el rastreo de las influencias temáticas. Se hace la advertencia de que Scott —con esa «contradicción» que tanto gusta a Lukács— es un «conservador» y que, sin embargo, la configuración de sus novelas en torno a un «héroe», que es el «hombre medio», revela su extraordinario talento para hacer aparecer la «totalidad» histórica, el «sentido» de una determinada etapa, cuya presencia —como veni-

mos viendo— es *conditio sine qua non* para el valor estético en esta teoría.

Scott —ya lo adivinábamos— es «realista». Aunque Taine «afirmó, completamente equivocado, que el arte de Scott propagaba opiniones feudales» (p. 421), según Lukács, «también él, como tantos grandes realistas, como Balzac, Tolstoi, se ha convertido en gran realista a pesar de sus propias convicciones político-sociales» (p. 427).

3. 12. «El naturalismo alemán.» Escrito en 1944-45. Cap. I de «Deutsche Literatur im Zeialter des Imperialismus», en Skizze einer Geschichte der neuren deutschen Literatur, Berlín, 1953, pp. 99-107 (431-439)

En la línea de la conocida opinión negativa que le merece el naturalismo, Lukács señala el carácter superador de Fontane. Una vez más —como en el caso reiteradamente recordado de Balzac— Fontane no es demócrata como persona, pero lo sería como narrador, porque ve «que la inhumanidad está arraigada en el ser clasista de la capa dominante prusiana» (p. 437).

Según Lukács sólo Hauptmann y Fontane superan los estrechos límites de la estética de «Die frei Bühne», movimiento fundado en el momento de la caída de Bismark. Incluso, en opinión de Lukács, «las mismas fuerzas político-

sociales (...) se manifestaron casi simultáneamente en ambos sucesos» (p. 431).

3. 13. La superación del naturalismo. Continuación del apartado anterior, pp. 108-114 (441-447)

Puesto que el naturalismo supone una estética inaceptable (por epidérmica), su auténtica superación «sería el conocimiento o la vivencia artística de una realidad objetiva (en el sentido marxista) independiente de nosotros» (p. 441). Las letras alemanas de la «época imperialista, aunque ya no sean naturalistas, no llegan a romper, sin embargo, nunca con su fondo, tanto si formalmente se presentan como impresionistas, simbolistas o de nueva figuración».

La opinión estética de Lukács se reafirma una vez más en sus conocidos gustos, al denunciar: «allá donde Tolstoi o Anatole France encuentran con seguridad situaciones típicas simples, tránsitos anímicos culturales; el moderno escritor alemán se pierde en la espesura del capricho presentado como místico» (p. 447).

3. 14. Lírica representativa de la época de Guillermo II. Continuación del apartado anterior, pp. 115-120 (449-456)

El período de Guillermo II, calificado por la «crítica reaccionaria posterior» como época de seguridad, da lugar a un tipo de literatura (lírica) en la que el problema social

ha desaparecido por completo. Sin embargo, no deja de expresar un descontento del hombre consigo mismo.

En esta perspectiva, son interpretados Rilke y más claramente Stefan George, quien rechaza la vida social de su época. El tono neonietzscheano de algunos poemas justifica el hecho de que «el fascismo haya reclamado para sí a George». No con toda razón en cuanto a lo que se refiere a la biografía del poeta, pues «Tampoco George quiso saber nada del hitlerianismo: murió en el exilio voluntario».

Sin embargo, Lukács se escandaliza así de algunos poemas de George y de Rilke: «Basta indicar de qué manera ha perdido por completo su nivel, de qué manera se han rebajado el nivel espiritual y humano de aquella pequeña burguesía maligna que más tarde se convirtió en el verdadero campo de reclutamiento de Hitler» (p. 455).

3. 15. *«George Büchner, el falsificado por el fascismo y el auténtico.» Escrito en 1950. De «Der faschistisch verfälschte und der wirkliche Georg Büchner», en Deustsche Realisten des 19 Jahrhunderts, Berlín, 1951, pp. 73-83 (457-466)*

En el análisis de *Dantons Tod*, de Büchner, se parte de la afirmación de que esta tragedia refleja adecuadamente la antinomia que se produce en la conmoción que supuso la Revolución Francesa. Unos deducen, del hecho de que

inmediatamente empeoraba la situación material del proletariado creciente, que se ha de renunciar a toda actividad «política-democrática»; otros estiman que la continuación del error jacobino tendría que conducir a la liberación de las masas. El realismo de Büchner —en el sentido luckacsiano de «realismo»— estribaría en su facilidad para mostrarnos el rencor de las masas y en su capacidad de señalar cómo esas masas no están preparadas para hacer útil su rencor.

Büchner, que de manera incosciente comparte el materialismo epicúreo de Danton, muestra cómo éste vence fácilmente en el terreno teórico, como materialista, frente a los principios rousseaunianos de Robespierre; pero —en la práctica— la revolución ha de ir por los caminos plebeyos de Robespierre y Sain-Just. O sea, Danton, representante de la revolución burguesa, sufriría inevitablemente de *alienación*.

Sin embargo —sigue Lukács—, la posición dramático-trágicamente central, la ocupa Danton, que refleja la *crisis ideológica* del siglo XVIII en el punto crítico de la Revolución Francesa tal como la ve Karl Marx en *La Sagrada Familia*.

Frente a esta interpretación, se invalida la importancia que pudiera tener la envidia de Robespierre hacia Danton (tal como aceptan los «historiadores burgueses») y se descalifica la crítica de Gundolf y Pfeiffer, quien llega a afirmar que «el arte ambiental de Büchner es la expresión de su ser demoníaco» (p. 465). Lukács, en cambio, se niega a ver

en Büchner un precursor de Strindberg y del expresionismo. Büchner sería «realista»; Strindberg, en cambio, refleja la profunda vivencia de su propio estado desamparado contra los poderes desencadenados del capitalismo, no los ve con claridad y tiene que mistificarlos» (p. 466).

3. 16. «Sholojov: "Tierras roturadas"». Escrito en 1951. De «Scholochow: "Neuland unterm Pflug"», en Der russische Realismus in der Weltliteratur, Berlín, 1949, 3ª ed., Berlín, 1953, pp. 489-501 (467-479)

La novela de Sholojov le sirve para poner de relieve dos posibles clases de realismo. (Ya sabemos que el «realismo» es el principio básico de esta estética.) Una, el *realismo crítico* de los autores de las sociedades burguesas, que revela el conflicto que necesariamente se produce en el seno de tales sociedades (cfr. los múltiples ejemplos ya vistos). Otra, la del *realismo socialista*, propia de los autores que reflejan sociedades ya inmersas en la «buena vía» del socialismo.

A esta segunda clase pertenece *Tierras roturadas*. Aunque una visión sin prejuicios de la novela de Sholojov no observa grandes cambios en los campesinos cosacos entre el principio y el final de la novela, se *debe* ver el «nacimiento de una nueva clase».

En *El Don Apacible*, novela anterior y en serie, las pre-

siones que desencadenan la vida privada y la guerra son lo esencial de la acción. Luego, la revolución social —como quiere Marx— «suprime el carácter antagónico de las contradicciones en las sociedades clasistas» (p. 469). Es cierto que existen problemas, pero «la gran masa de los campesinos sabe, cuando llega la hora de actuar en serio, que el Gobierno soviético es inquebrantable, y también sabe que los verdaderos intereses de los campesinos pueden armonizarse con los de las masas obreras, aunque los abusos, las tonterías, etc., puedan producir en ocasiones grandes tensiones» (p. 474).

Con esta visión, Lukács puede concluir que no es simplicidad lo que hay en el carácter optimista de ciertas obras soviéticas. No: el *happy end* es lo lógico en una obra que refleja un movimiento dirigido «irremisiblemente» hacia arriba; mientras que en la sociedad occidental sería inadmisible, puesto que tal sociedad no puede ofrecer los problemas irresolubles que en ella se dan como ya resueltos. En la literatura «burguesa», el *happy end* en sí es síntoma de una obra «mala, mendaz, falsificada» (p. 477).

4. Algunas conclusiones

Además de lo que ya se ha dicho al comentar el extenso prólogo crítico de Peter Ludz, parece oportuno delimitar el significado de los estudios literarios de György Lukács en el panorama de la producción contemporánea.

Peter Ludz ha realizado una antología que tiende a subrayar la unidad de los diferentes momentos de la obra lukacsiana. Supone un acierto en cuanto que esa unidad es hasta cierto punto un hecho, pero conviene señalar el carácter decisivo que tiene la cosmovisión marxista cuando contemplamos el conjunto de la producción de Lukács.

En efecto, los escritos primerizos y la época hegeliana son, como hemos dicho, componentes de una etapa que podemos llamar «premarxista» en cuanto que sus postulados tenían que desembocar necesariamente en el marxismo.

Los estudios dedicados por Lukács a la realización de una estética o una crítica literarias marxistas no sólo constituyen mayoría absoluta desde el punto de vista cuantitativo, sino también cualitativamente considerados.

Es cierto que Lukács, como cualquier crítico literario,

tiene sus propios gustos como lector, en los que influyen su temperamento, su formación, etc. No es extraño, así, que su formación clasicista le haga ver en el mundo griego la plenitud de géneros literarios que manifestarían la plenitud de la vida luego gravada por la división del trabajo y las restantes miserias del capitalismo. Igualmente es muy de su época el gusto por los grandes realistas del XIX: Balzac, Tolstoi, etc.

Lukács comparte con la generalidad de los autores de la historia de la crítica este tender a justificar con su poética consciente sus gustos inconscientemente vividos. Lo que es específico de su postura marxista (supuestamente conocedora de la «clave» de la historia) es la necesidad que siente de convertir su estética en una férrea preceptiva y, así, se ve abocado a descalificar gran parte de la producción contemporánea que no casa con sus ideas (Faulkner, Joyce, Kafka) e incluso a autores marxistas como Brecht.

Es verdad que está lejos de una serie de manifestaciones que él mismo denuncia como propias del «marxismo vulgar»: la creencia de que existe una relación mecánica (automática) entre contenidos sociales y contenidos de la obra literaria; la clasificación ideológico-literaria según la clasificación social a la que pertenece el escritor, sin caer en la cuenta de que éste puede transmitir, aunque sea inconscientemente, posturas distintas de las propias de su clase; ignorancia de las múltiples mediaciones existentes entre sociedad y cultura, etc. Sin embargo, no deja de caer en

dogmatismos como el mencionado de excluir parte de la literatura contemporánea del mundo de la Estética. La escuela neomarxista de Frankfurt le ha criticado estas posturas, aunque la nueva justificación buscada por éstos para que quepa la literatura «no realista» en su teoría (la negación de la realidad actual inaceptable anuncia la utopía final) adolece del mismo defecto de tener que someter el análisis de los hechos estéticos al *a priori* marxista. El problema en la estética de Lukács, como en cualquier estética marxista, reside en que pretende conocer el «secreto», la clave para interpretar una obra literaria y reconocer un valor estético o no.

El primer «secreto» de la estética literaria que Lukács pretende conocer es el de la dialéctica hegeliana; sin embargo, su temprana obsesión por relacionar el valor literario con los contenidos sociales presagiaba ya ese paso al materialismo dialéctico de su producción madura. Así, siendo la literatura una imagen ideológica de la praxis (aunque sin el carácter necesariamente falaz que tendrían, según él, otras «imágenes ideológicas» como la religión), resulta lógico que se descalifique la literatura simplemente «comprometida» (o derivada de una estética objetiva) y se propugne la «partidista». Mientras que el «compromiso» sería un añadido, el «partidismo» no sería más que una manifestación de ese «estar en el secreto», que permite poner de relieve las verdaderas raíces de la historia descubiertas por el partido del proletariado.

De ahí, el «partidismo» inconsciente que atribuye, siguiendo a Marx, a Balzac, Scott, etc., autores admirados por él, que pertenecían, sin embargo, a la clase dominante. O sea, el *a priori* teórico tiene las siguientes consecuencias en la práctica crítica: supuesta la calidad de Balzac, por ejemplo, presuponemos cuál ha de ser la causa (su partidismo inconsciente). En cambio, cuando autores mediocres son verdaderamente «partidistas» hay que admitir que lo son sólo «mecánicamente». Y esto es sólo una cara de la moneda. Como hemos visto antes, quienes de ningún modo pueden ser calificados de partidistas (psicologistas, experimentalistas, formalistas, etc.) son borrados del catálogo.

En los últimos tiempos, diversos estudiosos marxistas de la literatura han defendido que las contradicciones de la estética lukacsiana no proceden del marxismo, sino de la peculiar interpretación de este autor, concretamente de su defensa, desde el principio de su carrera, del concepto básico de «totalidad», y de su aceptación, en sus etapas marxistas, de la tesis leninista del «reflejo».

La teoría del reflejo —dicen— se aplica al conocimiento, pero no tiene nada que ver con el arte. Lukács —seguirán— secunda a Hegel en la consideración de la Literatura como una forma de conocimiento y, de ahí, se carga con una dificultad no marxista. Claro que aunque el arte no sea una «forma de conocimiento» es una actividad «aparentemente» espiritual cuya raíz «únicamente material», según el marxismo, tendrá que ser explicada. Si no la explica la teoría

del reflejo, como tampoco cualquier otra postura hasta la fecha (p. e., la obra de Galvano della Volpe), incluso aquellos que no puedan admitir que tal planteamiento no tenga solución materialista, tendrán que aceptar que la dificultad señalada no es sólo lukacsiana, sino marxista.

En cuanto a la «totalidad», se trata de una intuición del carácter de la obra de arte cuyo fundamento está conectado con la constitución de la Estética en cuanto tal. El descubrimiento hecho por un espíritu humano que muestra cualquier obra literaria se configura como valioso estéticamente si revela lo «esencial», lo «pleno», la «totalidad», o sea, algo del ser de las cosas, pero si no existe más que la realidad inmanente, sometida a una historización cuyo final (también inmanente) es la utopía de la «sociedad sin clases», del «reino de la libertad en el reino de la necesidad», ninguna literatura podrá reflejar una plenitud que todavía no existe.

De aquí derivan las contradicciones fundamentales en el pensamiento de Lukács. Reconoce la existencia de una literatura «clásica» o en plenitud, pero admite que nada hay permanente y que cada obra de arte es manifestación de un momento en el continuo fluir de la Historia; pone como objetivo de la obra de arte lograda la captación de lo *esencial*, pero la esencia se diluye en el marxismo en un mero sentido de ese devenir histórico.

La dificultad con que nos encontramos radica, en definitiva, en que Lukács quiere constituir una Estética (li-

teraria) y, en el marxismo, el arte (la literatura) ha de ser tratado sólo como un aspecto de la única historia social (materialista y dialéctica). La Estética, en esta visión del mundo, es o un mero nombre de un apartado de la historia (social) o una mistificación.

Quizá no sea el menor mérito de Lukács el haber mostrado sin pretenderlo que, a pesar de todos los esfuerzos por tender puentes, «marxismo» y «estética» (en sentido metafísico) son términos que no se excluyen mutuamente.

La discusión de los supuestos de Lukács no invalida algunos aciertos parciales. Por ejemplo, al subrayar el valor del componente social en la configuración literaria, pone de manifiesto los condicionantes sociológicos en la evolución de los géneros literarios y en la caracterización de muchos de ellos. El exceso de pensar en «determinación» y no en «condición» ha servido de contrapeso para los que olvidaban esta importante realidad: la literatura se da en la sociedad en un momento dado, influye en ella y es influida por esa sociedad a la que también pertenece el autor.

También se podrían señalar aciertos en la crítica de otros autores: por ejemplo, en la de Kant. Sin embargo, el firme anclaje en la línea marxista los convierte en episódicos.

En cuanto a su ejercicio como crítico literario, siendo férrea la teoría en que se fundamenta, cada práctica parece más dirigida a forzar la demostración del *a priori* teórico que a conseguir una valoración justa de la obra de que se trate. Los textos críticos transcritos en el cuerpo de este

trabajo, sus conceptos del «realismo crítico» y «realismo socialista», la valoración únicamente de la literatura que él llama «popular», además de todo lo dicho, dejan patentes las consecuencias inaceptables de la obra de Lukács.

En conclusión, puede decirse que una característica fundamental de la obra analizada es la inextricable unidad de técnica, método y doctrina. El método y sus consecuencias están imbricados en la doctrina y viceversa.

El objetivo de su obra es estudiar el fenómeno estético literario en el marco del materialismo dialéctico: es decir, como fenómeno puramente material, inmanente y sometido de modo radical (y no sólo en sus modos diversos de manifestarse) a la historicidad.

Para esto, Lukács necesita negar su dimensión espiritual, ya que lógicamente el reconocimiento del espíritu humano resulta inaceptable para el materialismo marxista. Pero este prejuicio no sólo lleva a exagerar la importancia del condicionante sociológico-histórico sobre la obra literaria, relegando el arte al papel de manifestar las contradicciones internas de la vida social en cada momento histórico, sino que vacía de contenido la noción misma de arte. Cuando viene a decir en el prólogo de su última gran obra que está por la Estética y contra Dios, señala con precisión su definitivo problema.

Escritos Teórico-Literarios y Estéticos de Lukács

1.—*A dráma formája (La forma dramática)*, Budapest, 1909 (capítulo inicial de *A modern dráma fejlödésének története*, cfr. tít. 8)

2.—Thomas Manns Roman «*Königliche Hoheit*», 1909, reimpreso en *Georg Lukács zum siebzigsten Geburtstag*, Berlín, Aufbau, 1955, p. 213 y ss.

3.—*Megjegyzések az irodalomtörténet elmételéhez (Metodología de la Historia de la Literatura)*, Budapest, 1910. Trad. fr.: «Remarques sur la théorie de l'Histoire littéraire», en AA. VV. *Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature*, Bruxelles Université, 1973, p. 71 y ss.

4.—«Die Gedichte von Béla Balázs» (reseña), en «Pester Loyd» del 18 de diciembre de 1910.

5.—*Über Sehnsucht und Form*, en «Die Neue Rundschau» XXII (1911), p. 192 i ss.

6.—*Esztétikai kultúra (Cultura estética)*, Budapest, 1911.

7.—*Die Seele und die Formen*, Berlín, 1911. Trad. cast.: *El Alma y las formas*, en *Obras Completas*, vol. I, Barcelona, Grijalbo, 1975.

8.—*A modern dráma fejlödésének története (Historia evolutiva del drama moderno)*, 2 vols., Budapest, 1912 (cfr. títulos 1 y 11).

9.—*Von der Armut am Geiste*, en «Neue Blätter» II/5-6 (1912), p. 67 y ss.

10.— *Gedanken su einer Ästhetik des Kinos*, en «Frankfurter Zeitung», num. 251, del 10 de septiembre de 1913.

11.—*Zur Soziologie des modernen Dramas*, en «Archiv für

Sozialwissenschaft und Sozialpolitik», XXXVIII (1914), p. 303 y ss., p. 662 y ss. (traducción de los capítulos iniciales de *A modern dráma fejlödésének története*, cfr. título 8).

12.—*Zum Wesen und zur Methode der Kultursoziologie* (reseña de Hans Staudinger, «Individuum und Gemeinschaft»), en «Archiv für Sozialwissenschaft und Socialpolitik» XXXIX (1915), p. 216 y ss.

13.—*Ariadne auf Naxos*, en *Paul Ernst zu seinem 50. Geburtstag*, edit. por el Dr. W. Mahrholz, Munich, 1916, p. 11 y ss.

14.—*Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik*, en «Logos» VII (1917-18), p. 1 y ss.

15.—*Georg Simmel*, en «Pester Lloyd» del 2 de octubre de 1918, reimpreso en *Buch des Dankes an Georg Simmel*, edit. por K. Gassen y M. Landmann, Berlín, 1958, p. 171 y ss.

16.—*Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, Berlín, 1920. Trad. cast.: *Teoría de la novela*, en *Obras Completas*, vol I, Barcelona, Grijalbo, 1977. Buenos Aires, Siglo XXI, 1966.

17.—*Willi Bredels Romane*, en «Die Linkskurve» III/11 (1913), p. 23 y ss.

18.—*Neu russische Belletristik*, en «Moskauer Rundschau» III/22 (119) del 26 de abril de 1931, p. 2 y ss.

19.—*Gegen die Spontaneitätstheorie in der Literatur*, en «Die Linkskurve» IV/4 (1932), p. 30 y ss.

20.—*Der faschisierte Goethe*, en «Die Linkskurve», número especial dedicado a Goethe, junio de 1932, p. 33 y ss.

21.—*Tendez oder Parteilichkeit*, en «Die Linkskurve» IV/6 (1932), p. 13 y ss.

22.—*Reportage oder Gestaltung Kritische Bemerkungen antasslich des Romans von Ottwalt*, en «Die Linkskurve» IV/7, 8 (1932), p. 23 y ss. y págs. 26 y ss. (cfr. la respuesta de Ottwalt, en Ibíd., IV/10, así como la nueva respuesta de Lukács: *Aus der Not eine Tugend*).

23.—*Gerhart Hauptmann*, en «Die Linkskurve» IV/10 (1932), p. 5 y ss.

24.- *Aus der Not eine Tugend*, en «Die Linkskurve» IV/11-12 (1932), p. 15 y ss.

25.—*Kritik der Literaturtheorie Lassalles*, en «Der Rote Aufbau» V/18, 19 (1932), p. 851 y ss., y p. 900 y ss.

26.—*Zur Frage der Satire*, en «Internationale Literatur» II/4-5 (1932), p. 136 y ss.

27. *Mein Weg zu Marx* (1933), reimpreso en *Georg Lukács zum siebzigsten Geburtstag*, Berlín, Aufbau, 1955, p. 225 y ss.

28.—*Thomas Mann über das literarische Erbe (Thomas Mann: Leiden und Grösse der Meister*, Berlín, 1935), en «Internationale Literatur» VI/5 (1936), p. 56 y ss.

29.—«Arnold Zerneig, Erziehung von Verdun» (reseña), en «Internationale Literatur» VII/3 (1937), p. 136 y ss.

30.—«Es geht um den Realismus», en «Das Wort. Literarische Monatsschrift», Moscú, III/6 (1938), p. 112 y ss.

31.—*Gottfried Keller*, Kiev, Editora estatal de las minorías nacionales de la URSS, 1940; con una introducción. Berlín, Aufbau, 1946 (reimpreso con escasos cambios en *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, tít. 49).

32.—*Deutsche Literatur während des Imperialismus. Eine Übersicht ihrer Haupströmunge*, Berlín, Aufbau, 1945 (reimpreso en *Skizze einer Geschichte der neuren deutschen Literatur*, tít. 51).

33.—*Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur*. Berlín, Aufbau, 1945 (reimpreso en *Skizze einer Geschichte der neuren deutschen Literatur*, tít. 51).

34.—*A marxi esztétika alapjai* (*Fundamentos de estética marxista*), Budapest, 1947.

35.—*Irodalom és demokrácia* (*Literatura y democracia*), Budapest, 1947.

36.—*Goethe und seine Zeit*, Berna. 1947; 2ª ed. ampl., Berlín, Aufbau, 1950 (en nueva presentación, Berlín, 1953). Trad. al

cast.: *La novela histórica* en *Obras Completas* X, Barcelona, Grijalbo, 1978.

37.—*Schicksalswende*, Berlín, Aufbau, 1948; 2ª ed. corr., Berlín, 1955.

38.—*Essays über den Realismus*, Berlín, Aufbau, 1948 (reimpreso en *Probleme des Realismus*, tít. 56). Trad. Cast.: *Ensayos sobre el realismo*, Buenos Aires, Siglo XX, 1965.

39.- *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*, Berlín, Aufbau, 1948 (con nueva presentación, Berlín 1952).

40.—*Art libre ou art dirigé?*, en «Esprit» XVI/9 (1948), p. 273 y ss.

41.—*Vom Tribunat der Kunst*, en «Literarische Revue», Munich, III/6 (1948), p. 321 y ss.

42.—*Der russische Realismus in der Weltliteratur*, Berlín, Aufbau, 1949; 3ª ed. aum. y corr. con nueva presentación, Berlín, 1952).

43.—*Thomas Mann*, Berlín, Aufbau, 1949 (con nueva presentación, Berlín, 1953). Trad. cast. en *Obras completas* XII, Barcelona, Grijalbo, 1969.

44.—*Conclusiones finales de la discusión literaria* (en húngaro), en «Társadalmi Szemle» V (julio-agosto 1950.

45.—*Politische Parteilichkeit und dichterische Vollendung*, en «Aufbau» VII/5 (1951), p. 396 y ss.

46.—*Sprachwissenschaft und Literatur. Lehren aus Stalins Arbeiten*, en «Aufbau», 1951, VII/7, p. 603 y ss.

47.—*Lessing als Klassenkämpfer* (de «Szabad Nép», Budapest, del 15 de febrero de 1951), drad. alemana en «Ost-Probleme» III/16 (1951), p. 490 y ss.

48.—*Don Quijote*, en «Aufbau» VIII/2 (1952), p. 166 y ss.

49.—*Deutsche Realisten des 19.* Jahrhunderts. Berlín, Aufbau, 1951. Trad. cast.: *Los realistas alemanes del siglo XIX*, en *Obras Completas* IX, Barcelona, Grijalbo, 1970.

50.—*Balzac und der französische Realismus*, Berlín, Aufbau, 1952.

51.—*Skizze einer Geschichte der neuren deutschen Literatur*, Berlín, Aufbau, 1953. Trad. castellana: *Nueva historia de la literatura alemana* (*sic*), Buenos Aires, La Pléyade, 1971.

52.—*Marx und Engels über dramaturgische Fragen*, en «Aufbau» IX/5 (1953), p. 407 y ss.

53.—*Die Frage der Besonderheit in der klassischen deutschen Philosophie*, en «Deutsche Zeitschrift für Philosophie» II/4 (1954), p. 764 y ss.

54.—*Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berlín, Aufbau, 1954.

55.—*Gesunde oder kranke Kunst?* (1952), reimpreso *Georg Lukács zum siebzigsten Geburtstag*, Berlín, Aufbau, 1955, p. 243 y ss.

56.—*Probleme des Realismus*, Berlín, Aufbau, 1955. Trad. cast.: *Problemas del realismo*, México, F. C. E., 1966.

57.—*Der historische Roman*, Berlín, Aufbau, 1955. Trad. cast.: *La novela histórica*, en *Obras Completas* IX, Barcelona, Grijalbo, 1978.

58.—*Thomas Manns Roman «Königliche Hoheit», 1909*, reimpreso en *Georg Lukács zum siebzigsten Geburtstag*, Berlín, Aufbau, 1955, p. 213 y ss.

59.—*Das Besondere im Lichte des dialektischen Materialismus*, en «Deutsche Zeitschrift für Philosophie» III/3 (1955) p. 157 y ss.

60.—*Das ästhetische Problem des Besonderen in der Aufklärung und bei Goethe*, en *Ernst Bloch zum siebzigsten Geburtstag*. Folleto ed. por R. O. Gropp, Berlín, Verlag der Wissenschaften, 1955, p. 201 y ss.

61.—*Thomas Mann und das heutige öffentliche Leben*, en «Ungarische Rundschau» I/7, 1955, p. 16.

62.—*Das Spielerische und seine Hintergründe. Fragmentarische*

Bemerkungen zum ersten Teil der «Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull», en «Aufbau» XI/6 (1955), p. 501 y ss.

63.— *Der Kampf des Fortschritts und der Reaktion in der heutigen Kultur*, en «Aufbau» XII/9 (1956), p. 761 y ss.

64.— *Heine und die ideologische Vorbereitung der achtundvierziger Revolution*, en «Aufbau» XII/2 (1956), p. 103 y ss.

65.- *Zur Konkretisierung der Besonderheit als kategorie der Ästhetik*, en «Deutsche Zeitschrift für Philosophie» IV/4 (1956), p. 407 y ss.

66.—*Das Problem der Perspektive*, Conferencia pronunciada en el IV Congreso alemán de escritores, enero de 1956, en «Beiträge zur Gegenwartsliteratur», cuaderno 1°, Berlín, 1956, p. 75 y ss. (ibíd en «Neue Deutsche Literatur IV/3, 1956, p. 128 y ss.)

67.—*Wider den missverstandenen Realismus»*, Hamburgo, Classen, 1958. Trad. cast.: *La situación actual del realismo crítico*, México, Era, 1963.

68. «Postscriptum 1957» a *Mein Weg zu Marx* (1933), publicado en «Nuovi Argomenti» (1958), reimpreso en «France Observateur», núm 438, del 25 de septiembre de 1958, bajo el título (formulado por la Redacción) «Le dernier texte de Georges Lukács».

69.—*Schriften zur Literatursoziologie*, Neuwied, Luchterhand, 1961. Trad. cast.: *Sociología de la Literatura*, Barcelona, Península (1968), 1973[3].

70.—*Ästhetik. I. Teil. Die Eigenart des Ästhetischen*, Neuwied, Luchterhand, 1963, 2 vols.. Trad. cast.: Estética I. La peculiaridad de lo estético, Barcelona-México, Grijalbo, 1966-1967, 4 vols.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV.: *Diálogos y controversias con G. Lukács*, Madrid, Akal, 1979.

AA.VV.: *Lukács*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969.

AA.VV.: *El joven Lukács*, Córdoba, Pasado y Presente, 1970.

APITZSCH, V: *Gesellschafts Theorie und Asthetik bei Georg Lukács bis 1933*, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1977.

ARATO, A; BRAINES, P.: *The Young Lukács*, London, Pluto Press, 1979.

ARVON, Henri: *G. Lukács*, Barcelona, Fontanella, 1968.

BEDESCHI, Giuseppe: *Introducción a Lukács*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.

BENSTEIN, S.: *Lukács marxism and the Dialectics of Form*, London, Harverster Press, 1984.

BOELLA, L.: *Il giovane Lukács*, Bari, De Donato, 1977.

CLAVELL, Luis y ALVA, J. L. S. de: *G. Lukács:* Historia y Conciencia de Clase *y* Estética, Madrid, Emesa, 1975.

DE LA CALLE, Román y SOCER ÁLVAREZ, Fernando: *Lukács; Estética y Poética*, Valencia, Nau Llibres, 1985.

ESAER, E.: «G. Lukács-L. Goldman: l'aventure discursive», en AA.VV. *Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1973, p. 93-117.

FEO, Nicole de: *Weber y Lukács*, Barcelona, A. Redondo, 1972.

GALLAS, Helga: *Teoría marxista de la literatura*, Madrid, Siglo XXI, 1977².

GARASA, Delfín L.: *György Lukács y los artistas del dogma*, Buenos Aires, Universidad, 1972.

GARRIDO GALLARDO, Miguel A.: «György Lukács: Aportaciones de su crítica literaria», *Prohemio*, II, 1, 1971, p. 84 y ss.

GOLDMANN, Lucien: *Lukács y Heidegger. Hacia una filosofía nueva*, Buenos Aires, Amorrortu, 1973.

HARTMANN, Jürgen: «Bibliographie», en F. Benseler (ed.), *Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von G. Lukács*, Neuwied, Luchterhand, 1965.

HELLER, A. *et alii*: *Die Seele und das Leben studien zum frühen Lukács*, Frankfurt, Suhrkamp, 1977.

LICHTHEIM, George: *Lukács*, Barcelona-México, Grijalbo, 1973.

LÓPEZ SORIA, José Ignacio: *De lo trágico a lo utópico. El primer Lukács*, Caracas, Monte Ávila, 1978.

MAN, Paul de: «La Teoría de la novela de Georg Lukács», en *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Puerto Rico, Universidad, 1991, p. 61 y ss.

MATASSI, E.: *Il giovane Lukács*, Nápoles, Guide, 1979.

MESZAROS, Istram: *El pensamiento y la obra de G. Lukács*, Barcelona, Fontamara, 1981.

PARKINSON, G, H. R. (ed.): *Georg Lukács. El hombre, la obra, sus ideas*, Barcelona, Grijalbo, 1972.

RADDATZ, Fritz J.: *Georg Lukács*, Barcelona, Península, 1977.

SEFCHOVIC, Sara: *La teoría de la literatura de Lukács*, México, UNAM, 1979.

TERTULIAN, N.: *Georges Lukács. Etapes de la pensée esthétique*, París, Le Sycomore, 1980.

VACATELLO, Marzio: *György Lukács*, Barcelona, Península, 1977.

ÍNDICE

p. 9 Introducción. Vida y obra de György Lukács
15 1. La crítica de Peter Ludz
27 2. Fundamentos filosófico-históricos y teórico-metodológicos
49 3. Interpretaciones histórico-sociológicas de la literatura
69 4. Algunas conclusiones
77 ESCRITOS TEÓRICO-LITERARIOS Y ESTÉTICOS DE LUKÁCS
83 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acabado de estampar el día 24 de diciembre de 1992 por cuenta de Amós Belinchón editor, en Martín Impresores, SL (Valencia).

Miguel Ángel Garrido Gallardo ha sido Catedrático de Gramática General y Crítica Literaria de la Universidad de Sevilla y es, en la actualidad, Investigador Jefe del Equipo de Teoría del Lenguaje Literario del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid). Forma parte del Comité Asesor de varias colecciones bibliográficas y es Director de las series «Lenguaje e Iberoamérica» (Mapfre) y «Teoría de la Literatura y Literatura Comparada» (Síntesis). También pertenece al Consejo Asesor de diversas revistas de su especialidad y es Director de *Revista de Literatura* (C. S. I. C.).

Amós Belinchón