



Universidad Nacional de La Plata  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
SECRETARÍA DE POSGRADO

# La Teoría del Reflejo Estético en Lukács y su Aplicación a la Teoría General de la Estética

Lic. Bonilla Bonilla Manuel Alejandro

Tesis para optar por el grado de Doctor en Filosofía

Director Dr. Miguel Vedda, Universidad de Buenos Aires

Codirectora Dra. Silvia Solas, Universidad Nacional de La Plata

La Plata, 12 de Diciembre de 2014

## ABREVIATURAS

- Obras Completas.

<b>HGW</b>	<i>Hegel - Gesammelte Werke</i> , ed. por W. Jaeschke, Hamburgo, Felix Meiner, 1968 ss.
<b>HThW</b>	<i>Hegel - Theorie Werkausgabe</i> , ed. por Moldenhauer E. y Michel M., Fráncfort d.M., Suhrkamp, 1979.
<b>HV</b>	<i>Hegel Vorlesungen</i> , ed. por Hegel Archiv, Hamburgo, Felix Meiner, 1983-2007.
<b>KW</b>	<i>Kant - Theorie Werkausgabe</i> , ed. por Weischedel W., Fráncfort d.M., Suhrkamp, 1977.
<b>MEW</b>	<i>Marx-Engels Werke</i> , ed. por Instituto para el Marxismo-Leninismo del Comité Central del Partido Comunista Unificado de Alemania, Berlín/DDR 1957 ss.
<b>MEGA<sup>2</sup></b>	<i>Marx-Engels Gesamtausgabe</i> , ed. por Instituto para el Marxismo-Leninismo del Comité Central del Partido Comunista Unificado de Alemania y por Instituto para el Marxismo-Leninismo del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética, Berlín/DDR – Moscú 1975-89. Desde 1992 ed. por Fundación Internacional Marx-Engels Ámsterdam, Berlín – Ámsterdam.
<b>SW</b>	<i>Schelling Werke</i> , ed. por Weiss O., Leipzig, Fritz Eckhardt, 1907.
<b>SSW</b>	<i>Schiller Sämtliche Werke</i> , ed. por Fricke G., Göpfert H. y Stubenrauch, Munich, Carl Hanser, 1962.

- Obras marxistas en el texto que están en alemán se abrevian según el *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*.
- Las revistas de filosofía, cuando posible, se abrevian según el *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, en caso contrario según *The Philosophers Index*.
- Para los autores griegos y los títulos de sus obras se sigue las abreviaturas del *Diccionario Griego Español*. Para los autores latinos y sus obras las del *Thesarus Linguae Latinae*.
- RAE = Diccionario de la Real Academia Española.
- LSJ = A Greek-English Lexicon.

## RESUMEN

Este trabajo investiga el concepto de reflejo que Lukács desarrolló a lo largo de su carrera como filósofo y crítico literario marxista. Examina la evolución en la construcción de una “teoría marxista del reflejo”, desde los avances teóricos orientados a la demarcación de los problemas estéticos a partir de una perspectiva marxista que se encuentran en los artículos moscovitas de los años treinta, hasta la fundamentación ontológica y sistemática de la teoría que se encuentra en los trabajos tardíos sobre teoría estética y ontología. En este recorrido avanzamos desde los primeros esbozos de una teoría marxista sobre el reflejo — como parte limitada de un amplio conjunto de cuestiones estéticas que se interrelacionan—, hasta la culminación de una acabada y precisa teoría del reflejo intelectual, y partiendo de aquella, la concretización de una específica teoría del reflejo intelectual estético.

Dado que las formulaciones de Lukács se enmarcan dentro de una tradición de reflexión sobre las determinaciones implicadas en el reflejo, indagamos los antecedentes que se pueden ubicar como precursores principales de la teoría lukácsiana, particularmente en lo que corresponde a la aplicación del concepto de reflejo al área de la estética. Indicamos que la teoría estética marxista que Lukács desarrolla con relación al reflejo intelectual estético se nutre especialmente de dos líneas teóricas: las disquisiciones en la filosofía clásica griega respecto de la *mimesis* y las indagaciones sobre la naturaleza de lo estético y la actividad artística realizadas en el idealismo clásico alemán. Partimos por ello de la noción de reflejo surgida entre los griegos alrededor del siglo V a.C., e investigamos su caracterización en las obras de Platón y Aristóteles. Después investigamos las afirmaciones sobre la naturaleza de lo estético, y sobre la relación del arte con el mundo histórico y social, que se pueden encontrar en el idealismo alemán desde Kant hasta Hegel. El apartado siguiente, después de haber indicado tales precedentes, se ocupa de elucidar los caracteres esenciales de las formulaciones respecto del reflejo que se elaboran en el materialismo histórico de Marx a Lenin. La aclaración de este punto se presenta como esencial, pues es desde el marco conceptual que el materialismo histórico pone al reflejo, que Lukács se aproxima a la tradición de los problemas estéticos en busca de comprenderlos adecuadamente.

Avanzando a la propia argumentación de Lukács, dividimos la exposición en dos partes: una primera parte se dedica a encuadrar el desarrollo de la teoría del reflejo a partir de los años treinta del siglo pasado, en lo que fue el primer “periodo moscovita” de Lukács, hasta el momento de su retorno a Hungría después del fin de la segunda guerra mundial. La segunda parte es una exposición de la teoría del reflejo intelectual, y del reflejo intelectual estético, en las obras sobre estética y ontología que Lukács empieza a redactar desde mediados de los años cincuenta —específicamente a partir de la composición de la parte introductoria a su proyecto de un tratado filosofía estética— y que son lo esencial de la “obra tardía” lukácsiana. En la primera parte de esta exposición, capítulo 2 de la tesis, se trata principalmente de descubrir los lineamientos generales que llevarán a las postulaciones que conforman el capítulo 3.

En el mencionado capítulo 3 nos concentramos inicialmente en el proceso de delineamiento definitivo de una teoría del reflejo intelectual. Ésta encuentra su formulación distintiva en la obra que Lukács compone con el objetivo de realizar una aproximación ontológica a la realidad social, esto es, en *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*. Para precisar por qué emerge la teoría de una forma acabada en aquella obra, describimos el camino que conduce a Lukács hasta el tratamiento sistemático de problemas ontológicos, y a la elucidación del concepto de reflejo que entonces se produce. Esto hace posible precisar la emergencia de una teoría del reflejo intelectual como elemento de una formulación ontológica sobre el trabajo. La fundamentación filosófica del trabajo en tanto categoría definitoria del ser social, proporciona el horizonte en el que Lukács dispone el concepto: el reflejo intelectual emerge relacionado con la posición teleológica, en el contexto de la realización de una praxis concreta. Entendemos entonces al reflejo intelectual como factor de la categoría de trabajo, y como acto inescindible de la posición teleológica. Dado el carácter histórico de las categorías del ser social, describimos el proceso de la complejización y especificación histórica del reflejo en los distintos espacios del mundo social. Esto nos hace posible distinguir la emergencia de distintas formas de reflejo, una de las cuales es el reflejo estético. Para describir los caracteres que distinguen al reflejo estético de otras formas de reflejo recurrimos a las postulaciones que al respecto Lukács hizo en sus dos obras tardías sobre estética, *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik* y *Die Eigenart der Ästhetischen*, contrastadas con los principios

ontológicos descubiertos en la argumentación que se encuentra presente en la posterior *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*. Esta parte busca mostrar la vinculación entre la investigación ontológica del ser social y la investigación de las obras estéticas tardías, que nos permite ver que *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins* presenta las bases de la discusión respecto de la existencia de un “reflejo intelectual estético”, y que también las dos obras sobre estética parten de una perspectiva ontológica al discutir el reflejo.

La historicidad de las categorías nos confronta también con la necesidad de contrastar el concepto abstraído por la investigación ontológica con sus particulares concretizaciones históricas. El entendimiento marxista de las categorías se caracteriza por ver en ellas la mediación de una relación entre la conciencia y el mundo, pero también por poner de manifiesto la conexión de la conciencia individual con el estado concreto de las categorías en un momento histórico. De ese modo, entender la historicidad de las categorías implica el reconocimiento de los modos de relación entre la conciencia histórica y una cierta articulación de las categorías. Tal proceder lo hemos llamado fenomenológico, en el sentido hegeliano que señala el proceso de cambio de las formas de relación de la conciencia con el devenir histórico. La distinción entre una fenomenología de un nexo conciencia-mundo que se halla mediada por el arte, y la peculiar vinculación entre sujeto-objeto que se desvela en el análisis ontológico, cobra operatividad en las partes avanzadas de este trabajo. Nos hace posible encuadrar adecuadamente la pregunta sobre la plausibilidad de la aplicación del esquema ontológico del reflejo intelectual estético a las distintas formas artísticas que se han sucedido históricamente, y al modo en que la actividad estética se ha articulado en diferentes momentos históricos. Esto permite entender la historia del arte como la crónica de la posibilidad de actualización de las particularidades inherentes a lo estético, que al implicar una relación sujeto-objeto de naturaleza desfetichizadora, posiciona la historia del arte como la crónica del devenir de sus potencialidades desfetichizadoras.

#### **PALABRAS CLAVE:**

Teoría del reflejo, estética, crítica literaria, marxismo, ontología.

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

ABREVIATURAS .....	ii
RESUMEN.....	iii
ÍNDICE DE CONTENIDOS.....	vi
INTRODUCCIÓN .....	1
1 LA TEORÍA DEL REFLEJO ESTÉTICO .....	10
1.1 ANTECEDENTES.....	10
1.1.1 Filosofía clásica griega .....	16
1.1.2 Idealismo objetivo y subjetivo .....	32
1.2 EL REFLEJO PARA EL MATERIALISMO HISTÓRICO .....	56
1.2.1 Marx.....	67
2 LUKÁCS Y LA CUESTIÓN DE UN REFLEJO ESTÉTICO MARXISTA.....	85
2.1 LOS ARTÍCULOS DEL PERIODO 1930-44.....	85
2.1.1 <i>Moskauer Rundschau</i> .....	89
2.1.2 <i>Linkskurve</i> .....	97
2.1.3 <i>Literaturny Kritik / Das Wort</i> .....	105
2.1.4 <i>Internationale Literatur</i> .....	124
2.2 LOS ARTÍCULOS ESTÉTICOS DE LA ÉPOCA DE LA ESTADÍA EN HUNGRÍA .....	133
2.2.1 <i>Beiträge zur Geschichte der Ästhetik</i> .....	134
2.2.2 <i>Neue Deutsche Literatur</i> .....	143
2.2.3 <i>Wider den mißverstandenen Realismus</i> .....	146
3. CONCRECIÓN DEL SISTEMA LUKACSIANO DEL REFLEJO ESTÉTICO.....	152
3.1 ONTOLOGÍA Y REFLEJO ESTÉTICO .....	152
3.1.1 Las bases ontológicas del reflejo en <i>Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins</i> .....	165
3.1.2 Modalidades del reflejo en <i>Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins</i> .....	189
3.1.3 El reflejo estético en el proyecto de la <i>Estética</i> .....	197
3.2 ONTOLOGÍA Y FENOMENOLOGÍA DEL REFLEJO ESTÉTICO .....	212
3.2.1 La potencialidad desfetichizadora del reflejo estético. Premisas ontológicas y examen fenomenológico.....	230
3.2.2. Tendencias artísticas y tendencias históricas: el reflejo estético como tendencia liberadora.....	241
CONCLUSIÓN. AUTONOMÍA Y COMPROMISO DE LO ESTÉTICO.....	251
Bibliografía.....	274

## INTRODUCCIÓN

La teoría del reflejo, como problema central en la teoría del conocimiento y en la estética, es característica de una construcción filosófica de tradición marxista (cf. HOLZ & METSCHER 2005: 617); en particular desde que a inicios del siglo XX los escritos de Lenin pusieron en primer plano el reflejo como concepto clave del materialismo histórico (cf. LENIN 1975: 115; 1986: 141). Pero su presencia en el debate teórico pasado y presente, y su relevancia para la investigación sobre la historia del marxismo (cf. JANKOW 1977; SAYERS 1983; TOSEL 2000), no significan que ella haya sido aceptada con unanimidad; no han faltado a la historia de su recepción las más ácidas disputas intelectuales, y la teoría del reflejo tal como fuera esbozada y presentada por Lenin motivó la refutación de sus principios más elementales (e.g. ADORNO 1966: 205; HABERMAS 1971: 396; SCHMIDT 1974: 31; HORKHEIMER 1978: 171-88). Aunque la polémica ha favorecido su permanencia, ya sea para aceptarla, revisarla o refutarla (cf. KELLER 2006: 81-3). Se ha investigado la vinculación de la teoría del reflejo con el *DIAMAT* soviético (e.g. CLARK K. 1981: 15). Y, en lo que hace al terreno específico del arte, ha sido comprobada su importancia creciente en los debates ideológicos de los años veinte y treinta de la Unión Soviética, en relación con la consolidación de la doctrina cultural y estética del realismo socialista (cf. GALLAS 1971; DOBRENKO 2011); y se la ha podido relacionar con con las consecuencias culturales y políticas de esa doctrina (cf. e.g. EATON 2002). Nociones de una teoría sobre el reflejo se hallan presentes, antes de cualquier afirmación de Lenin y de los promotores intelectuales del estalinismo, ya en Marx (cf. HAUG 1994), quien hizo uso de vocablos dentro del campo léxico del reflejo [*Spiegel* (MEW 1: 312), *Widerspiegelung* (MEW 1: 395), *widerspiegeln* (MEW 13: 82; MEW 23: 27, 93)] —aunque sin precisión sistemática (cf. ZIMMERMANN 1974: 187-8)— para discutir la relación de las ideas con la realidad. Como se ha podido dilucidar (cf. e.g. MILLER 1971: 29 ss.), tanto Marx como Engels aprobaban la herencia del materialismo de los siglos XVII y XVIII en lo que tenía de opuesto a la unilateral exaltación que el idealismo clásico alemán hizo de la actividad intelectual subjetiva, revalorando la pasividad del sujeto y su vínculo intrínseco con la realidad

material objetiva, como factores decisivos para entender el todo del proceso social (cf. MEW 40: 578); algo que los llevó desde temprano a recurrir a términos del campo léxico del reflejo para discutir la relación que la conciencia establece con el curso de la vida social material. Esto fue posible porque, en un sentido básico, herencia de la historia del vocablo,<sup>1</sup> el reflejo (*Widerspiegelung*) permite considerar la relación de los conceptos en un modo distintivo, que pareció productivo para la orientación teórica seguida por ellos, esto es: dos elementos asumen una relación peculiar en la que uno de los términos "lleva" a un plano diferente caracteres esenciales del otro, sin llegar nunca a superponerse, y manifestándose la prioridad ontológica del primer elemento respecto del segundo. De ese modo pasa a ser decisivo el problema la comprensión del modo en que específicamente se realiza tal proceso reflexivo. Sobre la base de aquél esquema simple, para los fundadores del marxismo, el primer término de la relación no fue otro que la realidad social material, y el segundo, las formas de conciencia social en sentido lato –i. e. la actividad material social por un lado, y la actividad intelectual social por otro (cf. HAUG 1973: 560)-; relacionadas en una interdependencia dinámica que explícitamente Engels (cf. MEW 39: 96) y Lenin (cf. 1976: 212) reconocían como esencial al fenómeno. Cuando Lukács recibe y elabora la tradición que sobre el reflejo tenía el marxismo en la línea de Marx-Engels y de Lenin, no es otro el esquema que adopta, en un esfuerzo permanente por comprender la relación correcta entre pensamiento y ser en el marco general de una cosmovisión histórica y materialista, con el interés práctico revolucionario que es permanente en toda su obra y que ha insistido en mostrar como característico del marxismo (e.g. LUKÁCS 1968b: 110; 1965: 112); sobre esto volveremos en páginas posteriores.

Como concepto filosófico, el reflejo tiene una historia que se remonta al inicio de la filosofía (cf. SCHAFF 1964: 142 ss.), y en el área de la teoría estética ha permanecido durante toda la época moderna como tópico recurrente en los debates dedicados la peculiaridad y la naturaleza del arte (cf. SCHÖNING 1984: 1-22); conservando un vasto campo léxico con muy diversas significaciones que no siempre resultan contrastables (cf. SCHLENSTEDT 1981: 15 s.). La significación distintiva del concepto, que es la que antes hemos esbozado, se muestra sin embargo ya desde su origen. Varias investigaciones sobre el pensamiento complejo de las sociedades antiguas han puesto de manifiesto que un elemento de la comprensión real del cosmos y de la sociedad fue la idea del reflejo; noción que en la cultura egipcia (cf. MÜLLER 1984: esp. 75-93) o en la china (cf. KÖSTER

---

<sup>1</sup> Como veremos más específicamente en el apartado 1.1.



1958), servía para poner en relación la realidad cotidiana con el espacio mítico trascendente, o vincular varios aspectos complementarios del cosmos. El fenómeno de sincretismo temprano de la antigua religiosidad griega con diferentes corrientes de pensamiento orientalizantes resultó en el uso del concepto de reflejo para dar cuenta de la complejidad de la realidad bajo la idea del cosmos como “teatro de espejos” (cf. KIPPENBERG & VON STUCKRAD 2003: 74 ss.). Y en un contexto más amplio SCHWARZ (2008: 98s.) ha mostrado que los ritos y los objetos rituales de las antiguas culturas asumían una función de reflejo con respecto de la realidad trascendental que se trataba de hacer presente en el ritual e interactuar con ella.<sup>2</sup> Lo que pone en evidencia que las primigenias ideas sobre el reflejo usaban, *grosso modo*, un esquema semejante al que adopta el marxismo, i. e., un elemento cumple la función de poner en un nuevo plano caracteres esenciales de otro, con lo que uno se constituye como primario y el otro como secundario. Lo que retendremos de esto es 1° la importancia del proceso de llevar a otro nivel, que históricamente ha recibido diferentes explicaciones teóricas; y 2° la reivindicación que este esquema supone de algo primario respecto de aquello con lo que se sitúa en relación reflexiva (cf. HOLZ & METSCHER 2005: 617). Nótese que con ello no se afirma que lo segundo funciona ni como espejo ni como copia de lo primero, ya que lo que se postula en último término es la *estructura reflexiva entre dos términos dados en que uno es primitivo respecto al otro, y su compleja y mediada correspondencia*, lo cual —como han insistido BALIBAR & MACHEREY (1978: 5)— poco se beneficia del recurso a un tercer término como el espejo para que establezca la relación, o de la idea de una copia “exacta” como aquella que aparece en la superficie especular. Las características señaladas del reflejo explican —como veremos con detalle más adelante— la necesidad y relevancia de su utilización en el intento de construir una cosmovisión marxista que incluya la relación entre actividad material y espiritual; intento que caracteriza la obra de Lukács en la etapa de su madurez y que lo condujo a la versión más acabada de un tratamiento sistemático del reflejo dentro del marxismo (cf. HOLZ 1983: 14).

A pesar de la importancia del concepto y la teoría del reflejo en la obra de Lukács, no han sido muchas las obras dedicadas a este tema específico. Es posible, sin embargo, reconstruir los caracteres esenciales de la teoría del reflejo en Lukács a partir de los trabajos clásicos sobre su pensamiento estético. El libro de TERTULIAN (1980) dedicado a la evolución del pensamiento estético de Lukács proporciona las líneas históricas

---

<sup>2</sup> En relación a esto cf. KREINATH (2009) quien examina el aspecto performativo de la realización de la “mímesis” en los actos rituales.

generales sobre las que se asentará esta investigación. Tertulian realiza una periodización y un análisis crítico de los diferentes momentos de la producción intelectual de Lukács dedicada a la estética, la cual arroja luz a la evolución de ciertas dimensiones del reflejo en su obra. Esta argumentación conduce a algunos de los puntos centrales de inflexión en la conceptualización lukácsiana del reflejo estético; así se visualiza que en las etapas iniciales de la filosofía lukácsiana el problema mismo queda subsumido dentro de las demás dimensiones de una teoría estética todavía no sistematizada, y –según señala acertadamente Tertulian– encuentra realmente su culminación, junto a otros elementos importantes de las ocupaciones intelectuales de Lukács sobre teoría estética, en *Die Eigenart des Ästhetischen* (1963). Aquel estudio seminal sobre la obra de Lukács tiene su complementación en otro trabajo del mismo autor (TERTULIAN 1990). Este libro destaca que en la obra del último Lukács existe, junto a la consideración estética y la peculiar visión ontológica de los *principios* que sostienen la actividad históricamente condicionada del <ser social>, una “fenomenología de la subjetividad”, que en el proyecto de filosofía estética de su época tardía conduce a distinguir varias objetivaciones de la conciencia con autonomía propia frente al carácter de principio ontológico que se le asigna al trabajo. Esta fenomenología de la subjetividad será esencial para comprender la naturaleza y la autonomía del arte. Tertulian se detiene en el análisis ontológico lukácsiano del modo de objetivación estético, para señalar la manera en que el arte adquiere sus propias formas características frente a los otros modos de objetivación, partiendo de la actividad general de la subjetividad cotidiana. La consecuencia de esto para la teoría del reflejo es que pone en evidencia que el “reflejo estético” se mueve frente a dos polos: 1) el reflejo de la realidad cotidiana hace posible la construcción de una totalidad intensiva –esto es, la concentración de sentidos en una obra que confluyen hacia una totalidad cerrada y autónoma– propia de la obra de arte en tanto modo de objetivación característico; y 2) el reflejo permite recalcar la referencia constante a la <vida cotidiana> de los hombres. Estas contribuciones de Tertulian ponen de relieve el análisis que Lukács lleva a cabo de la actividad objetivadora de la conciencia en el mundo histórico como totalidad dialéctica, y las consecuencias que de esto se siguen para caracterizar el modo en que lo estético se realiza en una “realidad dada”, según los caracteres y las exigencias que le corresponden. Guido Oldrini, por su lado, ha publicado numerosos estudios centrados en la teoría estética de Lukács. En un trabajo reciente (OLDRINI 2009), rescata la importancia de entender los principios teóricos generales que operan como la base y el mecanismo de la filosofía estética, según

conceptos desarrollados en *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*. En lo que atañe particularmente a nuestra cuestión, Oldrini ve la explicación de la génesis del reflejo estético a partir de la dialéctica inmanente de la vida —donde se encuentran en oposición y se superan variadas categorías dialécticas que Lukács estudia en el espacio de la vida cotidiana—, pero siempre refiriéndose a las leyes objetivas vigentes dentro del contexto particular y ontológicamente fundado de la esfera de lo estético. Así, siendo un espacio ontológicamente sustentado para tener *su propia especificidad*, el reflejo estético remite a las categorías dialécticas de la vida cotidiana general y aun a las propias categorías lógicas del conocimiento, pero igualmente sigue leyes que les son inherentes a sus propias categorizaciones. De las indagaciones en torno a la teoría del reflejo en el marco general de la filosofía estética de Lukács, se destacan las contribuciones de Heller —discípula y asistente de Lukács— quien, además de haber realizado análisis sustentados en la obra lukácsiana, escribió también conocidas contribuciones sobre la teoría estética de éste. La autora (HELLER 1966) ve la teoría del reflejo de Lukács como la expresión del hecho ontológico general de que la realidad es siempre una y continua, a pesar de los diferentes niveles que en ella se articulan; de modo tal que hay identidad manifiesta en las categorías fundamentales que conforman las teorías estética y la teoría ontológica de la vida cotidiana. Heller muestra que existen conceptos específicos —categorías— para cada esfera, que les proporcionan una consistencia ontológica y permiten distinguir la legalidad de cada una; si bien todo se resuelve *en última instancia* en la unidad de la dimensión ontológica de la vida social. Otra figura ineludible a la hora de detallar el estado de nuestra cuestión es László Sziklai, que en un trabajo enfocado sobre los ensayos de la etapa del exilio moscovita y la breve estancia berlinesa de 1931-33 (SZIKLAI 1986), abrió caminos nuevos en los estudios sobre Lukács de este periodo, caracterizado por la intensa ocupación intelectual de Lukács sobre cuestiones de literatura y crítica literaria en la línea de tiempo que va desde el regreso a cuestiones artísticas a partir de la redacción de las *Tesis de Blum* (1956)<sup>3</sup> hasta el regreso a Hungría y el trabajo sistemático de las obras tardías (en los cincuenta y sesenta del siglo pasado). Los análisis llevados a cabo por Sziklai respecto de los artículos de esta época muestran la conformación de los lineamientos primigenios de una teoría marxista sobre el reflejo, y la postulación de algunos de sus conceptos principales. Aunque menos vinculado con la elucidación del problema específico que aborda esta tesis, Werner Jung ha publicado libros y artículos entre los que destacamos, por su

---

<sup>3</sup> Aunque fueron redactadas en 1929, su publicación se hizo por primera vez en húngaro en 1956.

cercanía con nuestro tema, el libro que dedicara al pensamiento estético del “joven Lukács” pre marxista y colindante con el marxismo (JUNG 1981). En este trabajo Jung ha mostrado la emergencia temprano de preocupaciones que luego confluirán en la teoría estética marxista del reflejo, y ha puesto en claro la importancia y permanencia de cuestiones que se mantienen en Lukács desde sus primeras obras; sin embargo de que naturalmente estas postulaciones adquieren luego una importante relaboración en el seno de una cosmovisión marxista. Jung ha escrito además trabajos sobre el pensamiento tardío de Lukács (JUNG 1993; 1995) que son un punto de referencia para nuestra investigación.

Trabajos específicos sobre la teoría del reflejo en Lukács no han faltado, pero no existe un estudio monográfico dedicado al conjunto de la obra lukácsiana, y los estudios que existen son, respecto de algunos puntos clave, parciales. Tal es el caso de un grupo de artículos que en diversas revistas de filosofía y sociología aparecieron en la parte álgida de una ola de estudios críticos que la intelectualidad occidental —usualmente de izquierda— realizó sobre los postulados marxistas a fines de los años sesenta y a inicios de los setenta.<sup>4</sup> Morawski, conocedor de la filosofía estética marxista y a la que ha dedicado varios trabajos de exposición y crítica en Occidente, publicó en la revista *Science and Society*, traducido del polaco, un breve artículo que versa sobre la teoría del reflejo en Lukács bajo la forma de indagaciones sobre el concepto de *mimesis* (MORAWSKI 1968). Este artículo, pese a su brevedad expositiva, atina a mostrar la relevancia y el alcance de la teoría del reflejo no sólo para la construcción de la teoría estética lukácsiana, sino también como piedra fundamental de una congruente cosmovisión marxista; problema que, como bien apunta Marowski, Lukács había comprendido y se había puesto como objetivo de trabajo desde su estancia en Moscú en la década de 1930. Amplio conocedor de las menciones sobre temas artísticos dejadas por Marx y Engels, Morawski comprende la intención lukácsiana de concebir los dispersos informes que tenemos de los juicios estéticos de los fundadores del marxismo en un sistema congruente, su intención de derivar, de estos juicios (como es el caso de la disputa de Marx y Engels con Lassalle sobre el *Franz von Sickingen*), nociones que apuntan a una teoría consistente respecto del reflejo, y su proyecto de intentar arribar con ayuda de la teoría del reflejo a una filosofía completa sobre la naturaleza y la peculiaridad de la obra

---

<sup>4</sup> Para el caso concreto de Lukács en relación a este fenómeno véase las diversas contribuciones y entrevistas en el volumen editado por DANNEMAN (2009). En el contexto específicamente anglosajón BAHN (1973).

de arte. La exposición de Morawski, que recoge trabajos de la etapa moscovita, en ensayos o en libros que fueron gestados en esta época, y que muestra la extensión e importancia del concepto de reflejo para la comprensión de la especificidad del arte, no llega a establecer sin embargo el necesario puente de estas investigaciones con los principios ontológicos de la ontología tardía, ni las complejas relaciones de los principios ontológicos allí sostenidos con las dos obras sistemáticas sobre estética, por lo cual sus exposiciones adolecen de alguna simplificación y se hecha de menos una mayor exhaustividad. Mayor y decisiva atención a la obra final se encuentra en el breve trabajo de Kyrályfalvi sobre la estética lukácsiana, que dedica un importante número de páginas a discutir la relevancia de la teoría del reflejo en el contexto de las últimas obras (KYRÁLYFALVI 1975: 50 ss.). La conexión de la filosofía estética de Lukács con nociones tradicionales de la estética romántica respecto del problema de la interpenetración materia / forma, y entre sujeto / objeto, problema que debía permitirnos dar cuenta de la auto completitud de la obra artística, es puesta de relieve en este escrito, mostrando así la peculiaridad en recepción por parte de Lukács de las concepciones románticas, y poniendo en claro el original entronque que Lukács hace de tales ideas con un conjunto de reelaboraciones propias a partir de los enunciados sobre temas estéticos de Marx y Engels —en especial algunas afirmaciones programáticas que se hallan en los trabajos de crítica de economía política—. En cuanto actividad social, el arte tiene su origen y su objeto en la vida social; su contenido va más allá de cualquier determinación histórica de la vida de los individuos o del interés dominante; se estructura a partir del movimiento mismo del proceso social total, y “prefigura” en tal proceso la forma artística adecuada según los requerimientos y potencialidades del arte. Desde un punto de vista general, la estructura del reflejo se establece en la mediación que se da entre la actividad artística y su producto por un lado, y el mundo ético humano por otro, en la medida que aquél responde a lo que Hegel llamaba el espíritu objetivo, resultado del despliegue de las capacidades humanas en el devenir histórico. Kyrályfalvi llama la atención sobre el hecho de que la teoría del reflejo, siendo la piedra de toque del sistema estético lukácsiano, incluye el significativo viraje hacia la reivindicación de la subjetividad que se halla en todos sus trabajos tardíos, poniendo en primer plano la importancia de la adopción “imaginativa” de la perspectiva, de la selección de los rasgos típicos, caracteres y eventos, del despliegue de las capacidades lúdicas e intelectuales, que tienen por base la riqueza de la vida cotidiana. Lo que aparece entonces por medio de la estructura del reflejo entre arte y riqueza de la vida cotidiana no es una verdad

permanente sobre el hombre o la sociedad, sino que se proyecta la totalidad que cada momento histórico constituye en su continuo proceso de cambio. El arte representa artísticamente, de modo que siempre puede recuperar su inmediatez y su horizonte de totalidad cuando es experimentado, la historia de la objetivación libre de la “esencia genérica humana” en la civilización. Pese a sus méritos, el escrito de Kyrályfalvi es todavía esquemático, y aunque capta acertadamente el lugar de la teoría del reflejo en el pensamiento estético de Lukács, la génesis compleja de las nociones que conforman la idea de reflejo, su entronque con los principios ontológicos que explican el origen mismo del reflejo antes del arte y de la ciencia, o las muchas perspectivas desde las que Lukács abordó el problema de comprender la peculiaridad del arte sirviéndose de una teoría del reflejo en la crítica literaria y en los ensayos sobre estética, se hechan de menos, perdiéndose del horizonte algunas importantes consecuencias para el entendimiento del reflejo. Una relación entre teoría del reflejo y teoría estética en la obra de Lukács se encuentra también en el artículo que HORN (1974) publicara sobre el concepto lukácsiano de mimesis. Si bien el pensamiento estético de Lukács crecía en interés por aquella época en el mundo anglosajón (cf. HARGITAI 1997: 86 ss.), la imagen del concepto de mimesis que se tiene en esta obra corresponde a la de los libros y ensayos lukácsianos de los años treinta y cincuenta del siglo pasado, difundidos por ese tiempo en el ámbito inglés, y se inclina por acercar la idea de mimesis al realismo socialista oficial en la Unión Soviética de la época de la “doctrina Zhdánov”.<sup>5</sup> Sin embargo es una característica de Horn haber profundizado en la relación de la teoría del reflejo de Lukács con las ideas aristotélicas de mimesis, y especialmente haberse adentrado en las relaciones de la teoría lukácsiana con la idea de mimesis del clasicismo y el romanticismo alemanes; teorías ambas que son —filosofía clásica griega y el idealismo alemán— las principales corrientes que conforman la herencia que Lukács asume de la historia del concepto mimesis en su propia obra (sobre esto volveremos en la páginas dedicadas a tal herencia, y a sus consecuencias). De horizontes más amplios es el ensayo que FISCHER (1971) dedicara en el *Philosophical Forum* a la teoría del reflejo de Lukács. Este ensayo puede verse como un capítulo importante de la relaciones entre teóricos de una estética marxista no “zhdanoviana”; sin embargo lo que aquí nos interesa es la relevancia de la aproximación de Ernst Fischer, que insiste en entender la argumentación del reflejo como una defensa de la peculiaridad del arte frente a la realidad social; como una categoría que no es objetiva ni subjetiva orientada a explicar la

---

<sup>5</sup> Cf. una descripción de la naturaleza y los efectos de esta doctrina en EATON (2002).

constitución de una obra *sui generis* que toma la realidad solo como base en su despliegue hacia la auto completitud. En su estudio de la teoría del reflejo en Lukács, que confronta con su propia teoría, Fischer pone en evidencia algo que será un tema principal de nuestro propio análisis del reflejo: el arte se mueve en la dicotomía de ser una expresión *sui generis* y con sus propios medios de la totalidad de un momento histórico social reteniendo su movilidad, pero también de ser algo de interés por sí mismo, cuyo valor justifica su propia creación. Si bien se puede discutir la relación de esta crítica con la propia argumentación filosófica de Fischer sobre la mimesis (cf. 1963: 14),<sup>6</sup> es digna de notar su discusión con Lukács y su teoría del reflejo, pues el innerente y particular interés de lo artístico no es algo que se rescate siempre en la exposición de la teoría del reflejo presentada en la estética, como si aquello no resultase directamente – cuando en realidad tal es el caso- de la propia concepción del concepto. En el marco de sus propias investigaciones dedicadas a cuestiones ontológicas y epistemológicas vinculadas al tema del reflejo, se destacan aquellos trabajos en los cuales Hans Heinz Holz ha brindado una exposición y elucidación de aspectos centrales de la teoría lukácsiana (HOLZ 1983; 2003), y que pueden considerarse como un avance en la línea argumentativa de aquella.

Por otro lado, la cuestión de la teoría del reflejo se incluye dentro de un conjunto de debates contemporáneos que tienen que ver con la naturaleza reflexiva que distingue al arte y a la actividad artística. Es el caso en especial del ámbito germano y anglosajón, donde se han realizado varios trabajos definitorios que atañen a esta cuestión y que problematizan la naturaleza y la singularidad del arte poniendo en un plano relevante el problema del reflejo, acudiendo tanto a la tradición marxista de la teoría del reflejo, como también a otras varias metodologías que van desde la antropología a la psicología del desarrollo. La argumentación de Lukács respecto de la autonomía y la naturaleza del arte, que buscaremos establecer con base en sus investigaciones sobre el reflejo estético, llega a la postulación de criterios definitorios y evaluadores sobre la obra de arte que no solo pueden aplicarse a las obras realistas y del siglo diecinueve, sino que conservan su eficacia y productividad para la caracterización del arte contemporáneo tal como éste evolucionó a partir las vanguardias de las primeras décadas del siglo veinte.

---

<sup>6</sup> Una relación de las teorías estéticas de Lukács y Fischer en EGYPTIEN (1993).

# 1 LA TEORÍA DEL REFLEJO ESTÉTICO

## 1.1 ANTECEDENTES

La teoría del reflejo en Lukács abarca un conjunto de problemas que, sumariamente, ha sido posible advertir al considerar el estado de las investigaciones sobre nuestro tema. Pero la larga historia del concepto de reflejo, anterior a cualquier argumentación marxista, nos remonta hasta el surgimiento de los “hábitos cognitivos complejos” de las civilizaciones antiguas (cf. BARNES 2000: 53-92), y al inicio de la filosofía (cf. SCHAFF 1964: 142 ss.). Esta historia proporciona al reflejo un amplio campo léxico que se actualiza según la teoría que lo aborda, y que, de acuerdo a su propia orientación, efectiviza la tradición del concepto. Desde la *Phänomenologie des Geistes* (HThW 3) el pensamiento filosófico se ve ante la tarea de hacer presente, en la inmediatez de la concurrencia del concepto, la historia y el movimiento de sus determinaciones; lo que constituye un momento correspondiente a la transparencia absoluta de la conciencia que se conoce a sí misma y a sus distintos momentos de formación, y que hace posible superar la dialéctica de lo cierto y lo opinable en el fruto del “concepto especulativo” y de su verdad. Un ideal moderno que la filosofía contemporánea recuerda en la forma de la “historia del concepto”,<sup>7</sup> y bajo ciertos aspectos en el llamado giro lingüístico de la historiografía.<sup>8</sup> Conocer el concepto de reflejo sería entonces conocer y transparentar el devenir histórico entero de su constitución, reconociendo que el pensar es un movimiento que se efectiviza en la historia y que cada concepto/término que en él ocurre es el momento de un proceso continuo de enriquecimiento de determinaciones, y que estructura su tradición propia. Realizar semejante ideal, que busca acercarse a la verdad histórica por medio del devenir del concepto, rebasa las intenciones de este trabajo; pero sí podemos intentar mostrar, en consonancia con lo que hay de pertinente y productivo en una tal exigencia, determinaciones esenciales en la historia del concepto reflejo —y luego, en el marxismo, de la “teoría del reflejo”— que tienen operatividad en Lukács cuando reflexiona sobre el reflejo, y que éste transforma y reelabora con la particular orientación

---

<sup>7</sup> Formulación de esta problemática en GADAMER (1970); también RICHTER (1995), KOSELLECK (2006).

<sup>8</sup> Actualizada revisión en CLARK E. (2004: esp. 42-85, 106-129).



de sus argumentaciones. Antes de llegar al cuerpo teórico del marxismo, las líneas principales de la recepción lukácsiana del concepto están marcadas —como ya dijimos a propósito de Horn— por la filosofía clásica griega y por el idealismo alemán entre los siglos XVIII y XIX; la razón y las consecuencias de esto se examinarán en las páginas que siguen.

La idea que se halla tras el reflejo tuvo su primera indagación filosófica en el área cultural de los griegos, y fueron Platón y Aristóteles los que le otorgaron —bajo la forma de mimesis— un contenido en filosofía. Esta formulación, con las particularidades del caso, todavía la podemos hallar presente en las discusiones contemporáneas sobre el tema.<sup>9</sup> Pero la noción como tal se había formado ya tiempo antes de que Sócrates discurriera sobre el arte y la mimesis en la Atenas del siglo V a.C., y anticipara en ciertos aspectos la argumentación platónica posterior; hecho sobre el que cabe hacer unas precisiones. El ejemplo más temprano —y por ello percusor— de una especulación consciente sobre la capacidad mimética de las artes es el *dictum* de Simónides de Ceos. Dos referencias nos son conservadas de éste: en *Reth. Her.* IV 39, pasaje de un escrito que fue durante mucho tiempo atribuido a Cicerón pero que ahora se considera de autor desconocido, compuesto alrededor del 68-65 a.C., el *dictum* es referido como sigue: “Poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse”.<sup>10</sup> Alrededor de 100 años después Plutarco en *de glor. Ath.* III 346f-347c, cita la misma idea:

Πλήν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίσιν σιωπῶσαν προσαγορεύει,  
τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν.

Simónides llama a la pintura poesía muda, y a la poesía, pintura parlante.

Este es el más antiguo ejemplo de una idea influyente históricamente en teoría estética, la noción de que la poesía y la pintura comparten características comunes en sus diferentes prácticas.<sup>11</sup> Pero aparte de eso es una afirmación peculiar porque compara las dos actividades artísticas cuando la noción de arte no estaba aún definida,<sup>12</sup> y lleva a

---

<sup>9</sup> Considérese además que, de acuerdo a Lukács, fueron ellos dos los que reconocieron a la mimesis como un elemento fundamental de la vida, el pensamiento y la actividad estética (cf. LUKÁCS 1987, I: 352 s.).

<sup>10</sup> En latín, como en castellano, la palabra *pictura* puede referirse tanto al cuadro en sí como al género artístico.

<sup>11</sup> Particularmente desde el Renacimiento, a partir de la “*Ut pictura poesis*” horaciana (cf. *ars.* 361).

<sup>12</sup> Con los sofistas y luego Sócrates y Platón. BOWRA (1961: 363): “This close association of the two arts in an age which had no single word for art, but regarded the several arts and most handicrafts as different forms of σοφία (wisdom), or τέχνη (handicraft), is itself evidence for an original approach to the subject”.

cabo una aproximación a lo común de ambas formas en proceso de constitución. SPRIGATH (2004) sostiene que lo que Simonides estaba pretendiendo no era señalar una especial “comunidad en las diferencias”, las cuales todavía no estaban fijadas en la mentalidad griega sobre el arte en aquella época, sino que lo que expresaba es que la pintura y la poesía aparecen con la misma función de expresar algo mediante trazos. El termino γραφειν (trazar/delinear/escribir, cf. LSJ s.v. γραφή I y II), que está como base semántica para la comparación, en estos momentos del desarrollo de las formas habría significado a la vez la escritura y el trazo del pintor (ibíd.: 260): tanto la poesía como la pintura realizan a su modo el contenido semántico del γραφειν, el trazar algo, que tiene referencia a algo más. En el *dictum* la mención a vocablos como “parlante” o “mudo” pone en evidencia la pretensión de aquellas actividades artísticas de realizar con sus propios medios la representación de algo, cuya primera comprensión y expresión se realiza en la palabra. La brevedad de la afirmación no ha sido obstáculo para ver ya en Simónides un teorizador de las artes,<sup>13</sup> y nos interesa la corriente que desde fines del siglo XIX ha tendido a ver en el *dictum* simoniano un antecedente de la idea de la mimesis luego elaborada por Platón y Aristóteles. Esta corriente suponía que la comparación de Simonides incluye la idea de que aquello que la poesía y la pintura comparten es ser artes imitativas.<sup>14</sup> Pero un análisis cercano<sup>15</sup> muestra que no es por los puntos comunes que ambas artes comparten en el respectivo llevar a cabo sus propias tareas (por su τέχνη), por lo que la comparación se impone en primer lugar —suponiendo que existiría la indicación de una establecida “técnica mimética”, algo que la breve máxima no parece detenerse a examinar—, sino que lo fundante es el hecho de que ambas artes —y con ellas, el arte— realizan en sentido amplio la representación. Cómo se realiza esta representación de algo primero y que sirve como ejemplar, y qué caracteres tiene específicamente aquella, es una teorización que en rigor parece ocurrir primeramente en Platón. Pero la referencia a Simónides muestra un camino de valoración de las entonces incipientes artes de los siglos VII y VI a.C., pareja a la

---

<sup>13</sup> TREU (1968: 297): "Wichtig in unserem Zusammenhang ist, dass wir in Simonides einen der ersten Kunsttheoretiker erblicken dürfen" o en 299: "Es ist keineswegs zu kühn, in Simonides den ‚ersten Kunsttheoretiker‘ und Vorläufer aller späteren Poetik zu sehen“.

<sup>14</sup> E. g. GSCHWANTLER (1975: 48) considerando la afirmación de Simónides, habla de la "Ähnlichkeit der beiden Disziplinen, die durch die mimetike techne gegeben ist." O más concretamente SCHMID & STÄHLIN (1959: 516): "Simonides versteht die Dichtkunst als Schwester der Malerei; von ihm stammt das <ut pictura poësis>, Malerei schweigende Poesie, Poesie redende Malerei, also Kunst Nachahmung – der Keim der platonisch-aristotelischen Theorie“.

<sup>15</sup> Remitimos para estos detalles a SPRIGATH op. cit y la discusión de sus fuentes.

valoración cada vez más acentuada de los productos de tales actividades; lo cual conduce a un progresivo desarrollo de la conciencia de las cualidades representativas inherentes a la producción artística, y finalmente a la percatación de la naturaleza especialmente “reflexiva” de esta representación.

El otro antecedente seminal de la elaboración filosófica de la noción de reflejo, y de influencia directa en el concepto de mimesis, es el campo léxico que sobre esta palabra se desplegó en estrecha relación con los orígenes y el desarrollo del arte dramático. La palabra *μίμησις* no se registra antes del siglo V a.C.,<sup>16</sup> y poco se ha podido confirmar acerca del complejo campo semántico al que corresponde.<sup>17</sup> El miembro más antiguo del grupo de palabras emparentado con *μίμησις* es el término *μιμος*, que para mediados del siglo V. a.C. pasó a designar o bien el género de “*μιμε*”, consistente en lo que ahora llamaríamos breves *sketches* dramáticos de carácter subliterario y enfocados en las clases populares; o bien a la persona especializada en realizar estos actos. La primera mención literaria al campo léxico de *μίμησις* está en Esquilo, en un fragmento de la tragedia los *Edonoi* (Fr. 57 Radt.) que nos es transmitido por Estrabón (*Geogr.* X 3.16),<sup>18</sup> donde, en una elaborada descripción de música orgiástica que acompaña el arribo estacionario de Dionisios a Tracia, es usado para designar a los sonidos de un instrumento primitivo de viento (*ρόμβοι*) interpretado en la celebración<sup>19</sup> y asociado en Grecia con el culto al dios.<sup>20</sup> Del pasaje en cuestión parece desprenderse que aquel primitivo instrumento de música era reconocido por su capacidad de imitación —o más ampliamente de representación— de la voces de los toros (cf. ELSE 1958: 74-76). En el contexto en que es mencionado se desprende —y esto aparece como lo distintivo— que Esquilo recurrió al uso de una imagen para referirse a la cualidad dramática de aquellos instrumentos, que son como “personificados” en su intervención entre los miembros de la celebración que se lleva a cabo. El sentido del pasaje haría entonces referencia a que aquellos instrumentos mencionados cumplen el de mimos, representando un sonido que en este

---

<sup>16</sup> El más temprano testimonio de la palabra *μίμησις* se halla en Demócrito fr. 154 DK, al menos en parte referido a la música; y luego en Herodoto III, 37 referido a la semejanza visual. De la etimología de la palabra cf. CHANTRAINE (1984: 704), y el estudio general de MANIERI (1998: esp. 19-20).

<sup>17</sup> MORAUX (1955: 8-9) afirmó taxativamente la imposibilidad de descubrir un sentido preciso original de *μίμησις* con la evidencia disponible. Aquella evidencia poco ha cambiado desde que él hiciera esta afirmación.

<sup>18</sup> Y por Ateneo XI 57, pero no en el pasaje que nos interesa.

<sup>19</sup> Cf. RAE s.v. bramadera.

<sup>20</sup> GENTILI (1988: 51) conjetura que esta temprana asociación al “culto ritual” debe indicar el origen del concepto de mimesis en un contexto de tal naturaleza.

caso es el del mugir de los toros.<sup>21</sup> Menciones a la cualidad mimética —para hablar en sentido amplio de la representación— de los instrumentos musicales, asociada a su papel cuasidramático, se hallan también en el pseudo homérico *hymnus ad Apollinem* (cf. *h.Ap.* 162-164), compuesto en torno al 600 a.C. En él un coro de doncellas de Delos son mencionadas por su capacidad de hechizar a su audiencia con la interpretación de los himnos en honor a Apolo y los otros dioses. El poeta dice de las doncellas que ellas saben cómo *μιμεισθαι* las voces de todos los hombres, y, literalmente, el sonido de las castañuelas.<sup>22</sup> La belleza de su canto se ajustaba con fidelidad a la prosodia más extraña. Al producirse esa sorprendente mimesis, el oyente tenía la sensación de estar escuchando su propia voz, aun cuando se tratase de un extranjero y su lengua fuese desconocida de todos.<sup>23</sup> En este caso es la voz de las muchachas, vinculada con esa función que hemos visto se asociaba con los instrumentos musicales, la que es reconocida por su capacidad para representar otras voces de hombres y artefactos de música. Más allá de la simple copia, lo que se menciona es un cierto desempeño dramático; de allí que se haga referencia a la capacidad de las muchachas para hechizar con la ejecución de los himnos. Así llegamos al momento en que, para el tiempo de Esquilo, las palabras del campo léxico de mimesis y provenientes de la raíz *μιμ-* eran asociadas con lo que llamaríamos artes músico-poéticas en general —recordemos que en griego clásico el verbo *μουσική* podía referir a la música, a la danza y a la poesía— con el sentido implícito de que una forma de representación se llevaba a cabo. Esto lo dejan ver un par de fragmentos de Píndaro, en uno de los cuales (*Pi. Fr.* 107a Maehler) el verbo *μιμεισθαι* es usado para la representación coreográfica de animales, y en el otro (*Pi. P.* XII 21) para denotar la expresión musical.

Que para mediados del siglo V a.C. el término mimesis vino a estar asociado además con las artes visuales lo deja suponer otro fragmento de Esquilo, esta vez en su drama satírico *Isthmiastae* (esp. *Fr.* 78a 1-12 Radt)<sup>24</sup> —datado 458 a.C.—, en el cual un coro de sátiros admira, en el santuario de Poseidón, imágenes votivas de ellos mismos por su remarcable grado de semejanza. Allí se habla en particular de una imagen, a la que solo parece faltarle la voz, como una obra *Δαιδάλου μίμημα*. La obra es de tal modo

---

<sup>21</sup> No está de más recordar que en Eurípides *Rhes.* 256 el vocablo *μιμος* también indica la representación del sonido de un animal.

<sup>22</sup> Cf. FLASHAR (1979: 80) para las implicaciones de la referencia a este instrumento, también asociadas a la facultad de representación.

<sup>23</sup> Pseudo-Homero, *Himno a Apolo Delio*, 162-164: “[ellas] saben imitar las voces [...] y cada uno creería que es él quien habla: de tal suerte son aptas para el hermoso canto”.

<sup>24</sup> Otro testimonio del vocablo *μίμημα* en Esquilo: *Fr.* 364 Radt.

ἐμφερέης (semejante; cf. LSJ, s.v.) dicen, que la propia madre de un sátiro quedaría sorprendida y engañada, confundiendo la imagen con el hijo mismo (cf. *Fr.* 78a 13-16 Radt). Queda en claro de este fragmento que el calificativo *μίμημα*, se refiere a la apariencia visual de la obra, cuyo vívido y convincente parecido figurativo evocaría el obrar del famoso inventor; aunque se deduce que el sentido último de la expresión “imagen de Dédalo” —en traducción de KILERICH (2006: 62)— pretende denotar que lo que se hace parecido específicamente por medio de la forma, es la técnica. También en el pseudo hipocrático *De Victu* 12-24, tratado presumiblemente del siglo V a.C., se encuentra el aserto de que los escultores producen mimesis del cuerpo humano *πλην ψυχῆς* (excepto por el alma);<sup>25</sup> expresión que reafirma que la representación mentada sólo se detiene —pero precisamente allí se realiza— en el aspecto visual.

Con todo ello nos es posible aproximarnos a la familia léxica que sirvió para representar entre los griegos la idea de reflejo, ligada al arte, a la música, a la representación dramática.<sup>26</sup> Íntimamente relacionadas con *μιμος* —acto artístico y actor que lo realiza— vienen *μιμεισθαι* (representar, exteriorizar, hacer parecido, imitar), *μίμεις* (lo que hace el acto mismo y resulta de él: representación, fenómeno o realidad exteriorizada, cosa parecida, imitación), *μίμημα* (palabra que, como adjetivo en castellano, caracteriza a lo que es resultado: mimético), *μιμητῆς* (cercano a mimos, persona o agente personificado que cumple el cometido de la representación), *μιμητικός* (aquello que es susceptible de la actividad representativa).

Esto nos permite entrever el campo léxico de *μίμεις* para el siglo V a.C. En esta época adquiere difusión el vocablo *μῖμος*. Desde su fijación como término técnico para designar una determinada forma de poesía y representación dramática establecida en Sicilia por Epicarmo y consolidada luego por Licofrón, el término *μῖμος* fue asociado en la Ática del s. V a.C. con la representación dramática y luego literaria del género de vida popular que estos poemas tenían como objeto. FLASHAR (1979: 80) ha notado que esta asociación de *μίμεις* con *μῖμος* no se encuentra en los trágicos o en Platón; de lo cual se sigue que si los trágicos —e.g. Esquilo— y luego Platón usan palabras emparentadas al vocablo *μίμεις* no se trataría de una filiación con la actividad del mimo, sino que el

---

<sup>25</sup> La discusión de este pasaje, que había sido atribuido a Heráclito, en KIRK (1954: 26-9).

<sup>26</sup> Sobre la representación dramática hay que recordar también el vocablo *ὑπόκρισις*, que identifica la actividad del actor, pero también del orador o poeta, que da con la gestualidad adecuada según un modelo dado, cf. Aristóteles, *EN.* 1118a8; y Philodemus, *Mus.* 91 Kemke. En Longino, *Arte Retorica* (cf. Seidel, *Rhet. Gr.* I 310), la palabra es identificada expresamente con la *μίμεις*; también en un esolio a la *Arte Gramática* de Dionisio Tracio (cf. Bekker, *Anecdota Graeca* II 744 2).

campo léxico general que corresponde a *μίμεις* había pasado a ser lugar común para referirse a la representación. En este sentido amplio de representar algo primario, puede decirse que el campo léxico de *μίμεις* tiene que ver con el proceso de llevar una forma desde un espacio primero hacia un espacio secundario (cf. FLASHAR 1979), de un modo que se establecía allí una modalidad de relación que se concretizaba según cada género de representación. Una significación que es esencial en el entendimiento del reflejo, y que nos importa retener, en la herencia de este concepto por Lukács.

### 1.1.1 Filosofía clásica griega

Platón es el primero en designar como miméticas las artes en general. Los sofistas habían establecido la distinción entre arte y naturaleza, y dentro de las artes habían diferenciado aquellas que son placenteras de aquellas que son útiles (e.g. Alcídamente, *Soph.* 10; *Dialexeis* 2.8, 3.17; *Gorgias Fr.* B 11, B 23 Diels). Según lo transmitido por Jenofonte (*Mem.* III 10.1-8) fue Sócrates quien, sirviéndose de esa clasificación, había sentado el postulado de que las “artes útiles” realizan cosas que la misma naturaleza produce, y que las “artes bellas/placenteras” hacen únicamente *εἰκασία* (representación, con el sentido también de conjetura; cf. LSJ, s.v. I y III) de las cosas naturales. Esto es porque la representación la llevan a cabo escogiendo lo que en distintos individuos o cosas hay de mejor, para construir una imagen perfecta, que como tal, no se da en la realidad natural. Sócrates llegó a esta tesis haciendo mención a las artes plásticas del periodo clásico, en las cuales se ve efectivamente aquel proceso compositivo en la construcción de la obra. Platón recoge la idea socrática de escoger y construir modelos perfectos para caracterizar a las artes (cf. *Hp.Ma.* 289a); pero el problema de que las artes parecen caracterizarse por representar algo construyendo algo nuevo frente a lo real natural, lo aborda desde nuevas perspectivas, introduciendo el vocablo —que en Sócrates, según lo transmite Jenofonte, no se encuentra— de mimesis.

Platón dio un tratamiento filosófico a la idea del reflejo (estético) al investigar las nociones de esta mimesis. Del uso que da a la palabra en sus diálogos se desprende que partía del sentido extendido y común de los términos *μίμεις* y *μιμεισθαι* en la Atenas de su tiempo, fijado en la segunda mitad del siglo V a.C. (cf. VERDENIUS 1962: 50). Lo que no impide que en sus diálogos el vocablo mimesis adquiriera ya dos sentidos diferentes: en primer lugar, un sentido técnico restringido, según el cual se usa el término de

mimético para designar a la poesía “dramática” en contraposición a las formas de poesía narrativa: esto es porque, mientras en la poesía narrativa el poeta es quien habla a su nombre en el poema, en el drama es el personaje quien habla personificado en boca del poeta —haciendo entonces el poeta el acto de la mimesis—. Tal se dice en *R.* III 393c (ca. 380 a.C.):

[Sócrates:] Οὐκοῦν τό γε ὁμοιοῦν ἑαυτὸν ἄλλω ἢ κατὰ φωνήν ἢ κατὰ σχῆμα μιμεῖσθαι ἔστιν ἐκεῖνον ᾧ ἂν τις ὁμοιοῖ;

[Adimanto:] Τί μήν;

-Ἐν δὴ τῷ τοιούτῳ, ὡς ἔοικεν, οὗτός τε καὶ οἱ ἄλλοι ποιηταὶ διὰ μιμήσεως τὴν διήγησιν ποιοῦνται.

-Πάνυ μὲν οὖν.

-Εἰ δέ γε μηδαμοῦ ἑαυτὸν ἀποκρύπτοιο ὁ ποιητής, πᾶσα ἂν αὐτῷ ἄνευ μιμήσεως ἡ ποίησις τε καὶ διήγησις γεγονυῖα εἴη. (d) ἵνα δὲ μὴ εἴπῃς ὅτι οὐκ αὖθις μανθάνεις, ὅπως ἂν τοῦτο γένοιτο ἐγὼ φράσω. εἰ γὰρ Ὅμηρος εἰπὼν, ὅτι ἦλθεν ὁ Χρύσης τῆς τε θυγατρὸς λύτρα φέρων καὶ ἰκέτης τῶν Ἀχαιῶν, μάλιστα δὲ τῶν βασιλέων, μετὰ τοῦτο μὴ ὡς Χρύσης γενόμενος ἔλεγεν ἄλλ' ἔτι ὡς Ὅμηρος, οἶσθ' ὅτι οὐκ ἂν μίμησις ἦν ἀλλὰ ἀπλή διήγησις. (CHAMBRY 1965).

[Sócrates:] Ahora bien, el asemejarse uno mismo a otro en el habla o en la figura ¿No es imitar a aquél al que uno se asemeja?

[Adimanto:] ¿Y qué más?

-Por lo tanto, en tal caso, evidentemente, Homero y los demás poetas narran sirviéndose de la imitación.

-Desde luego.

-En cambio, si el poeta en modo alguno se ocultase a sí mismo, toda su poesía y su narración se producirían sin imitación. Y para que no digas que tampoco lo entiendes, te voy a explicar cómo puede ocurrir eso. Si Homero, después de haber dicho que llegó Crises, llevando consigo el rescate de su hija, en calidad de suplicante de los aqueos y en particular de los reyes, continuase hablando como tal Homero, no como si se hubiese transformado en Crises, sabes que no habría imitación, sino narración simple.<sup>27</sup>

“Mimético” designa aquí la tendencia natural de la poesía dramática a representar algo más y hacer que aquel “tome la palabra”, con lo que la representación se acerca estrechamente a la “imitación” que se constata en la representación que hacen la escultura, la pintura o la música, con el fin de lograr el efecto de lo inmediato y lo actual referido a lo original; en el campo de la poesía, es la poesía dramática la que se acerca más a esa cualidad mimética de las artes. Con su discusión en este pasaje, Platón precisa el uso común del campo léxico de mimesis, asociando este sentido del vocablo a una práctica particular que realizan las artes cuando de ellas se dice que hacen mimesis; así el término tiene la función científica de precisar las propiedades de las artes y en este caso permite caracterizar a una forma específica de poética. Pero lo esencial de este

---

<sup>27</sup> En la traducción seguimos la edición de MARIÑO SÁNCHEZ-ELVIRA (2009).

sentido es el desentrañamiento de una función básica que el vocablo había estado cumpliendo: las artes representan algo como dándole la palabra, haciéndolo venir al frente, como presentándose por sí mismo en su actualidad. El “cómo” aquí es importante, pues es característico del arte ser una práctica secundaria, algo que el hombre realiza sobre la naturaleza y frente a ella, de modo que no crea algo nuevo ni primigenio; pero, al arte cuando mimético, lo caracteriza aquel poner al frente lo primero como “dándole la palabra”.

El otro sentido de mimesis en Platón del que hablábamos tiene que ver con la organización sistemática del pensamiento, con la explicitación de los niveles del “llevar una forma a otro plano/nivel” que se realiza en la mimesis y su conocimiento. En *R. X 597a-e* se dice, discutiendo acerca de aquello que es real y aquello hecho por el hombre que se le asemeja:

[Sócrates] τί δὲ ὁ κλινοποιός; οὐκ ἄρτι μέντοι ἔλεγες ὅτι οὐ τὸ εἶδος ποιεῖ, ὁ δὲ φάμεν εἶναι ὃ ἔστι κλίνη, ἀλλὰ κλίνην τινά;

[Glaucón] ἔλεγον γάρ. [...]

-βούλει οὖν, ἔφην, ἐπ’ αὐτῶν τούτων ζητήσωμεν τὸν μιμητὴν τοῦτον, τίς ποτ’ ἐστίν;

-εἰ βούλει, ἔφη.

-οὐκοῦν τριτταί τινες κλίνει αὐταὶ γίγνονται: μία μὲν ἢ ἐν τῇ φύσει οὕσα, ἣν φαῖμεν ἄν, ὡς ἐγῶμαι, θεὸν ἐργάσασθαι. ἢ τίν’ ἄλλον;

-οὐδένα, οἶμαι.

-μία δὲ γε ἦν ὁ τέκτων.

-ναί, ἔφη.

-μία δὲ ἦν ὁ ζωγράφος. ἢ γάρ;

-ἔστω. [...]

-τί δὲ τὸν τέκτονα; ἄρ’ οὐ δημιουργὸν κλίνης;

-ναί.

-ἢ καὶ τὸν ζωγράφον δημιουργὸν καὶ ποιητὴν τοῦ τοιούτου;

-οὐδαμῶς.

-ἀλλὰ τί αὐτὸν κλίνης φήσεις εἶναι;

-τοῦτο, ἢ δ’ ὅς, ἔμοιγε δοκεῖ μετριώτατ’ ἂν προσαγορεύεσθαι, μιμητὴς οὗ ἐκεῖνοι δημιουργοί.

-εἶεν, ἦν δ’ ἐγώ: τὸν τοῦ τρίτου ἄρα γεννήματος ἀπὸ τῆς φύσεως μιμητὴν καλεῖς;

-πάνυ μὲν οὖν, ἔφη.

-τοῦτ’ ἄρα ἔσται καὶ ὁ τραγωδοποιός, εἴπερ μιμητὴς ἐστὶ, τρίτος τις ἀπὸ βασιλέως καὶ τῆς ἀληθείας πεφυκώς, καὶ πάντες οἱ ἄλλοι μιμηταί. (CHAMBRY 1965).

[Sócrates] Pero ¿Qué crea el fabricante de lechos? ¿No acabas de decir que éste no hace la idea (lo que afirmamos que es el lecho en sí), sino un hecho?

[Glaucón] Lo decía, sí. [...]

-¿Quieres, entonces, que apoyándonos en esto mismo indagemos cómo es el imitador aquél?

-¡Si tú quieres...!



-Así pues, tenemos estos tres lechos: uno es el que existe en la naturaleza,<sup>28</sup> que podríamos decir, en mi opinión, que lo produce la divinidad. ¿O quién si no?

-Nadie, pienso.

-Otro, el que produce el carpintero.

-Sí.

-Y otro el que produce el pintor. ¿Cierto?

-Sea [...]

-¿Y qué diremos del carpintero? ¿No es éste también artífice de camas?

-Sí.

-Y el pintor, ¿Es también artífice y hacedor del mismo objeto?

-De ningún modo.

-Pues ¿Qué dirás que es éste con respecto a la cama?

-Creo que se le llamaría más adecuadamente imitador de aquello de que los otros son artífices.

-Bien; según eso, ¿Al autor de la tercera especie, empezando a contar por la natural, le llamas imitador?

-Exactamente.

-Pues eso será también el autor de tragedias, por ser imitador: un tercero en la sucesión que empieza en el rey y en la verdad; y lo mismo todos los demás imitadores.

En este pasaje resalta el sentido ontológico que se le está concediendo a la mimesis, vinculado con el significado de una representación, caracterizada por llevar algo a otro plano, que está ya íntimamente vinculada con las artes. Aquello que es resultado de la labor mimética lleva a otro plano lo producido por alguien más, y según Platón se sitúa un escalón por debajo de lo que es realizado por la técnica del trabajo manual de los artesanos. En una graduación ontológica, el primer lugar lo ocupa la realidad de las ideas, después lo que el artífice realiza con los medios propios de la técnica manual —recordemos que para Platón la técnica manual pasa a ser como el arquetipo de la técnica—, y finalmente, la mimesis del artista: aquel objeto materializado en una “representación” que ha tomado su referencia de otro lugar. Esta es una conclusión filosófica de amplios alcances en la filosofía platónica, pues implica un medio para ordenar el sistema de las cosas del mundo. Por un lado, lo correspondiente a la *φύσις*,<sup>29</sup> y por otro, aquello que viene después y derivadamente, i.e., lo hecho por el artífice y el poeta. Es por ese carácter secundario respecto de la *φύσις* que Platón se inclina a pensar que tanto lo que hace el artífice-artesano como el artista se pueden identificar con la mimesis —aunque en sentido preciso se aplicaría a la actividad del artista—. La operatividad del vocablo mimesis para dividir el mundo según el criterio de lo primario

---

<sup>28</sup> En el texto de la cita traducida el vocablo *φύσις* está como “naturaleza”; por la propia orientación del sistema platónico aquella se fue identificando con las Ideas. Lo que ahora circunscribimos como naturaleza sería más bien la idea platónica —de tradición pitagórica— de cosmos, cf. *R. X 597b*.

<sup>29</sup> Cf. nota supra 27.

y derivado, es subsidiaria de la explicitación del “poner en otro lugar” que caracteriza a la representación. Platón reconoce que el acto de “poner en otro lugar o en otro plano” puede efectuarse tanto en lo que hace el artífice, en los objetos de la experiencia inmediata, como también en el artífice mismo — como cuando el pintor pinta al zapatero (cf. *R.* X 598c.)—. El rango de los objetos *μιμητικός* (susceptibles de mimesis; cf. LSJ, s.v.) abarca todo lo que cae en el campo de la experiencia cotidiana del artista. Este será una de las razones por las que Platón tiene una pobre idea del arte: nunca el arte parece elevarse al verdadero campo de la *φύσις*, su “poner en otro plano” nunca puede alcanzar al mundo de las ideas para *luego* referirse a él. Hacerse presente la idea del bien que es la actividad del filósofo, es diferente al poner en otro plano de los imitadores, pues propiamente significa estar frente a la idea, contemplarla.

En el *Timaeus* (ca. 360 a.C.) Platón presenta la idea de que el cosmos en su conjunto es una obra mimética por el demiurgo. Timeo (*Ti.* 28c-29a), al referirse al demiurgo que dispuso el orden del cosmos como “hacedor” y “padre”, dice, considerando su obra, aquel cosmos ordenado:

[Timeo:] τόδε δ' οὖν πάλιν ἐπισκεπτέον περὶ αὐτοῦ, πρὸς πότερον τῶν παραδειγμάτων ὁ τεκταινόμενος αὐτὸν ἀπηργάζετο, πότερον πρὸς τὸ κατὰ ταῦτα καὶ ὡσαύτως ἔχον ἢ πρὸς τὸ γεγονός. εἰ μὲν δὴ καλὸς ἐστὶν ὅδε ὁ κόσμος ὃ τε δημιουργὸς ἀγαθός, δῆλον ὡς πρὸς τὸ αἰδίον ἔβλεπεν: εἰ δὲ ὁ μὴδ' εἰπεῖν τινὶ θέμις, πρὸς γεγονός. παντὶ δὴ σαφές ὅτι πρὸς τὸ αἰδίον: ὁ μὲν γὰρ κάλλιστος τῶν γεγονότων, ὁ δ' ἄριστος τῶν αἰτίων. οὕτω δὴ γεγεννημένος πρὸς τὸ λόγῳ καὶ φρονήσει περιληπτὸν καὶ κατὰ ταῦτα ἔχον δεδημιούργηται. (BURNET 1903).

[Timeo:] Por otra parte hay que observar acerca de él lo siguiente: qué modelo contempló su artífice al hacerlo, el que es inmutable y permanente o el generado. Bien, si este mundo es bello y su creador bueno, es evidente que miró el modelo eterno. Pero, si es lo que ni siquiera está permitido pronunciar a nadie, el generado. A todos les es absolutamente evidente que contempló el eterno, ya que este universo es el más bello de los seres generados y aquél la mejor de las causas. Por ello, engendrado de esta manera, fue fabricado según lo que se capta por el razonamiento y la inteligencia y es inmutable.<sup>30</sup>

HALLIWELL (2002: 138) discute en este pasaje que el mundo es visto como obra mimética en el sentido preciso de que es un resultado de lo que puede calificarse de “obrar mimético” por el demiurgo. En consonancia con ello, en todo en el diálogo nunca se afirma que cada o alguna parte en específico del cosmos es una mimesis de algo. Una dimensión del entendimiento platónico de la mimesis es que lo que es

---

<sup>30</sup> En la traducción hemos seguido la edición de LISI (1992).

mimético siempre implica la intencionalidad humana.<sup>31</sup> Las cosas en el cosmos no realizan mimesis, no reflejan, y aunque podamos decir que una cosa asemeja a otra, esto es algo que únicamente se encuentra en un producto de la actividad humana, ya sea del artesano ya sea del artista. La noción de mimesis no puede tener el trasfondo metafísico que las antiguas culturas de Oriente concedían al reflejo, en cuanto que la idea del reflejo constataba la complementación y mutua referencia de las partes y los entes del mundo. La concepción de reflejo en Platón a través de la mimesis supone siempre la actividad subjetiva, y desplaza la cuestión. La dimensión metafísica del reflejo se ubica en el estatus ontológico de lo que es mimético como “producto”, que en su sistema lleva a una comparación entre lo que es hecho por el demiurgo, lo que es hecho por el artífice artesano y lo realizado por el artista. El artista puede crear únicamente cosas que representan entes del cosmos que han sido dispuestos en última instancia por el demiurgo; su actuar mimético produce obras que nos transmiten la semejanza. Una cosa diferente acontece respecto del artífice artesano y respecto del demiurgo: tanto uno como otro crean de acuerdo con ideas, de acuerdo con esencias. Según Platón hay semejanza en todas las instancias en que se constata la existencia de una reproducción. El artífice puede reproducir la idea de la cama, por ejemplo, en un artefacto concreto; el demiurgo, por su lado, ordena el cosmos *basado en las ideas*, por lo cual su obrar puede ser considerado por analogía un obrar “a lo mimético”. En el transcurso del diálogo Platón parece usar un sentido muy amplio de lo mimético cuando considera que diferentes zonas de la realidad, producto de ese ordenamiento del cosmos que hace el demiurgo, pueden ser concebidas como conectándose de forma racionalizable, como sucede en el caso del mundo noético y el mundo sensorial. Esto no significa que las cosas se conecten de por sí unas con otras como en las concepciones del antiguo Egipto o de la China según indicamos antes, sino que la referencia a la mimesis le sirve a Platón para mostrar que el cosmos asemeja un “obrar mimético” del pensamiento con base en ideas inmutables; un proceso que, siendo racional, permite la disposición racional entre las partes de la obra y su descubrimiento por intermedio de un proceso racional. De tal modo el obrar mimético remite en Platón al campo léxico de la mimesis que se da en las artes, que a veces visualiza al demiurgo como un pintor (*Ti.* 55c)<sup>32</sup> y como arquitecto.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> En *Lg.* 653e-G54a la actividad mimética sirve para diferenciar al hombre de los animales irracionales, siendo algo característico de lo humano hacer mimesis conscientemente, aprendiendo de ella. Respecto de la actividad mimética como intrínsecamente humana cf. NEULIEB (2009: 148-165).

<sup>32</sup> “ἐπὶ τὸ πᾶν ὁ θεὸς αὐτῇ κατεχρήσατο ἐκεῖνο διαζωγραφεῖν.” La imagen de que Dios *delineó* (διαζωγραφεῖν) el universo está sacada del hacer pictórico.

Hay además, como se ha constatado (cf. NOTOMI 2011: 299 ss.), una tensión en la discusión platónica respecto de la mimesis, que se encuentra relacionada con la cuestión de la inspiración. De acuerdo con su propia doctrina Platón se ve llevado a criticar la clase de conocimiento que ofrece la poesía, que en su labor de “llevar algo a otro plano” no se refiere –o raramente lo hace–, como su primer término, a lo verdadero como tal, sino que se dirige hacia las cosas naturales (imitación de una imitación respecto a las ideas) o hacia cosas que no pasaron, o que son simplemente inverosímiles. Por ello Platón habla de un antiguo *διαφορά* –que él es el primero en formular expresamente– entre la filosofía y la poesía (R. 607b5-6), que en última instancia debe ser entendido como la diferenciación que puede hacerse entre los hacedores de la verdad que son por un lado los filósofos, y por otro los poetas que, deteniéndose en la apariencias y a menudo ignorando el efectivo tema de su asunto, producen imágenes derivadas de las cosas. Sin embargo, está el hecho de que, de acuerdo con la doctrina platónica del hacer poético, el poeta todavía puede decir la verdad, incluso cuando no posee la materia del tema o simplemente no la conoce. Esta salvedad, que al principio puede parecer contradictoria, tiene que ver con la elaboración que hace Platón de la idea tradicional en poesía de inspiración (cf. BÜTTNER 2011: 111 ss). Como se constata en varios diálogos, Platón concede más valor al aspecto de *ἐνθουσιασμός* que tiene el proceso global del conocimiento, que a la llana referencia al material empírico que se muestra en el conocer; cuando el pensamiento se remonta en camino dialéctico hacia la verdad, se abre a la contemplación de nociones que van más allá de la experiencia de los sentidos, más allá de las figuras de la apariencia sensible, y entonces las ideas se hacen presentes distintamente a su intelecto; lo cual supone algo de común con la inspiración de la que hablan los poetas (e.g. Pi. O. III 4-6, VII 7-8 Snell-Maehler; o B. XII 1-3, XIII 220-9 Maehler).<sup>34</sup> Por ello puede suceder el caso de que los poetas pueden llegar a “representar la verdad” sin conocerla de suyo como haría el dialéctico y sin dominar su tema, cuando están inspirados. Hay aquí un rasgo particular del entendimiento de la mimesis para Platón: el filósofo no imita sino que contempla la verdad cuando sigue el

---

<sup>33</sup> La palabra no aparece sin embargo en el *Timaeus*, pero en varios pasajes Platón da al demiurgo en sentido lato la capacidad de construir, cf. *Ti.* 28c6, 30b5, 36e1, 68e5. La referencia más temprana a esta identificación parece ser Calímaco 137, 337, 343. Que ya los Epicurios –así Filodemo– identificaban al demiurgo platónico con un arquitecto lo sabemos por Ciceron *nat.* I.19. En el platonismo medio la identificación se da por sentada, cf. Ateneo *Fr.* 4, 12, 13; y Apuleyo *Plat.* 194.

<sup>34</sup> HAVELOCK (1963: 156) rebate la afirmación de que una “idea de inspiración” estuviera ya explícitamente presente en el periodo arcaico de la poesía griega –pero e.g. *Od.* VIII 44-5, 73–, considera en todo caso que para el siglo V a.C. esta idea era corriente.

camino adecuado del discurso, y las verdaderas nociones se presentan a él; por esto es aplicable la figura del recuerdo —proceso en el que algo acontece en la memoria con autoridad y con sus propias pretensiones de sentido— para hablar del modo en que el hombre conoce. Al final Platón parece entender al filósofo como un “poeta filósofo” que sigue también él el “acontecer de las ideas” en la forma de la inspiración. El poeta, en cambio puede cuando está inspirado, “llevar a otro plano”, al plano de las palabras en el mundo humano, las nociones verdaderas que capta —más precisamente que llegan a él, “cuando sabe tener oídos” a la manera del filósofo- aun sin conocerlas según requiere la filosofía.

Esto nos conduce a una influyente noción de mimesis que se encuentra en el *Cratylus* (ca. 389 a.C., revisado ca. 360 a.C.).<sup>35</sup> Tiene que ver con la naturaleza de las palabras y su relación con la cosa representada. Como de algún modo las palabras tratan de representar algo, con el grado de efectividad o no que queramos reconocer a este esfuerzo o aunque incluso lo neguemos de principio, una consideración acerca del reflejo se hace necesaria. Platón recurre en esta ocasión a la idea de la mimesis. En *Cra.* 423b se puede leer, en un pasaje en que Sócrates compara el esfuerzo de dar nombres con los intentos de algún hombre mudo que quisiera designar una cosa recurriendo para ello a gestos que recuerden nada más el parecido, que los hombres intentan también dar con el parecido pero ya no con gestos sino con algo propio de lo humano, con la palabra:

[Sócrates:] ἐπειδὴ δὲ φωνῆ τε καὶ γλώττη καὶ στόματι βουλόμεθα δηλοῦν, ἄρ' οὐ τότε ἑκάστου δῆλωμα ἡμῖν ἔσται τὸ ἀπὸ τούτων γινόμενον, ὅταν μίμημα γένηται διὰ τούτων περὶ ὅτιοῦν;

[Hermógenes:] ἀνάγκη μοι δοκεῖ.

-ὄνομ' ἄρ' ἐστίν, ὡς ἔοικε, μίμημα φωνῆ ἐκείνου ὃ μιμεῖται, καὶ ὀνομάζει ὁ μιμούμενος τῆ φωνῆ ὃ ἂν μιμῆται. (BURNET 1903b).

[Sócrates:] ¿Y cuando queremos manifestar algo con la voz, la lengua o la boca? ¿Acaso lo que resulta de ello no es una manifestación de cada cosa cuando se hace una imitación de lo que sea por estos medios?

[Hermógenes:] Pienso que es forzoso.

-Entonces, según parece, el nombre es una imitación con la voz de aquello que se imita; y el imitador nombra con su voz lo que imita.<sup>36</sup>

El uso aquí de los vocablos *μίμημα*, *μιμεῖται*, precisa una orientación teórica que la simple referencia a “imitación” parece dejar a escapar. Tan temprano como en el *hymnus*

<sup>35</sup> La fecha de composición es todavía debatida, aunque hay casi unanimidad en considerarlo un dialogo del periodo medio, posiblemente, según SEDLEY (2003: 6-14) relaborado en una época cercana al *Sophista*.

<sup>36</sup> En la traducción hemos seguido la edición de CALVO (1987).

*ad Apollinem* la acción de hacer mimesis podía corresponder a los instrumentos que recuerdan la acción humana, que por eso en Esquilo llegaban a adquirir una función cuasi dramática; la referencia a la mimesis en este pasaje parece hacerse eco de la facultad de los instrumentos musicales de representar otra cosa con el sonido que producen, aunque aquí se trata del sonido que produce el hombre. En un nivel muy básico, la pretensión del hombre de designar las cosas guarda semejanza con esa mimesis que hacen los instrumentos musicales, en particular con esos nombres que parecen recordar el sonido característico de los objetos. Esta es la base primigenia para que Platón recurra al concepto de mimesis en este caso, aunque su argumentación conduce también a varias distinciones. Más adelante, en *Cra.* 423c-d, el mismo Sócrates afirma:

[Sócrates:] πρῶτον μὲν, ὡς ἐμοὶ δοκεῖ, οὐκ ἔαν καθάπερ τῇ μουσικῇ μιμούμεθα τὰ πράγματα οὕτω μιμούμεθα, καίτοι φωνῇ γε καὶ τότε μιμούμεθα: ἔπειτα οὐκ ἔαν ἄπερ ἡ μουσικὴ μιμεῖται καὶ ἡμεῖς μιμούμεθα, οὐ μοι δοκοῦμεν ὀνομάσειν.

[Sócrates:] En primer lugar, no lo es, según mi opinión, si imitamos las cosas lo mismo que imitamos con la música; por más que aquí también lo hagamos con la voz. En segundo lugar, no porque imitemos también nosotros lo que imita la música creo yo que estemos nombrando.

¿En qué consiste la diferencia entre la *mimesthai* de la música y la de la palabra? En que al final la palabra, si bien está tratando de representar algo por el sonido, no lo está intentando por la semejanza íntegra de este sonido con la cosa. En un instrumento musical ambos aspectos tienen que coincidir, pues el sonido allí es inarticulado; producir un sonido y que este sonido se parezca al sonido representado es todo lo que puede cumplir en el intento de la representación. Pero las palabras pueden implicar algo más, que va más allá del simple sonido con que nos servimos para percibir las.

[Sócrates:] οὐ καὶ οὐσία δοκεῖ σοι εἶναι ἐκάστω, ὡσπερ καὶ χρῶμα καὶ ἅ νυνδὴ ἐλέγομεν; πρῶτον αὐτῷ τῷ χρώματι καὶ τῇ φωνῇ οὐκ ἔστιν οὐσία τις ἐκατέρω αὐτῶν καὶ τοῖς ἄλλοις πᾶσιν ὅσα ἡξίωται ταύτης τῆς προσορήσεως, τοῦ εἶναι;

[Hermógenes:] ἔμοιγε δοκεῖ.

-τί οὖν; εἴ τις αὐτὸ τοῦτο μιμεῖσθαι δύναίτο ἐκάστου, τὴν οὐσίαν, γράμμασί τε καὶ συλλαβαῖς, ἄρ' οὐκ ἂν δηλοῖ ἕκαστον ὃ ἔστιν; ἢ οὐ;

-πάνυ μὲν οὖν.

[Sócrates:] ¿No te parece que cada cosa tiene una esencia lo mismo que un color y cuantas propiedades citábamos hace un instante? Y antes que nada, ¿el color mismo y la voz no tiene cada uno su esencia, lo mismo que todo cuanto merece la predicación de su ser?

[Hermógenes:] Pienso que sí.

-¿Pues qué? ¿Si alguien pudiera imitar esto mismo, la esencia de cada cosa, con letras y sílabas, no manifestaría acaso lo que es cada cosa? ¿O no es así?

-Desde luego. (*Cra.* 423e-424a.)

Así, lo que las palabras quieren representar —y aquí Platón usa *δηλοῖ* que indica que algo es hecho manifiesto o visible (cf. LSJ, s.v. *δηλος* I y II)— “por intermedio del sonido” es la esencia de las cosas. Más adelante esta precisión es mediatizada y discutida, pero no parece rechazarse la idea de que las palabras pretenden algún modo de representación; porque las palabras despiertan en nosotros, cuando las oímos, significaciones que no apuntan solamente al propio sonido con que son emitidas. Las palabras nos permiten evocar nociones que llegan a revelar las ideas que están en la base de todas las cosas. Fenómeno que se vincula con la problemática de que las artes imitativas no alcanzan a remontarse al mundo de las ideas; según la doctrina de Platón y el largo camino dialéctico que según éste debe recorrer el pensamiento discursivo para remontarse a conceptos y nociones en sí mismas, cuando esto se logra no hay propiamente reflejo de la idea, sino su captación. Las palabras solo pueden ser un medio, que recurre al sonido articulado, para que nosotros nos acerquemos a la esencia de las cosas; permiten evocar ideas que ellos mismas no son, y entonces inicia el discurrir del pensamiento; de tal modo, que caen también en el rango de lo que es mimético respecto de la *φύσις*: su esfuerzo es parecido al del artista o escultor que quiere representar el parecido de un hombre y con ella la esencia del hombre, y logra acercarse a su semejanza material, de modo semejante a través del sonido material de cada palabra hay algo así como una representación. Por el hecho de que nosotros propiamente decimos palabras concretas —como el escultor hace esculturas o el pintor hace pinturas concretas— para evocar una esencia, es que Platón se ve llevado a considerar en este punto la metáfora de la mimesis. No es posible representar algo que no tiene color, ni forma u olor, ya sea con el recurso a las artes plásticas o con el recurso a la palabra como sonido. Pero la palabra —en cuanto sonido: sílaba, vocablo simple— se comporta respecto de la esencia como el pintor respecto a lo que pinta, nos refiere con algo material a aquello, cumple pues con el sentido básico de mimesis de “poner en otro nivel algo”, que hace posible que el pensamiento se remita a ese algo primero. La comprensión de mimesis como calco, copia, dejar escapar este matiz esencial. Variedad de puntos han sido discutidos acerca de la interpretación platónica del lenguaje que se halla presente en el *Cratylus*,<sup>37</sup> pero una referencia afirmativa a la mimesis según lo llevamos visto nos parece defendible. La palabra tiene el estatuto especial de que desde

---

<sup>37</sup> La referencia a todas las discusiones sobre la posición de Platón sobre el lenguaje en el *Cratylus*, y su uso del concepto de mimesis en este diálogo, ha sido ampliamente discutida desde la antigüedad. La versión de STEINTHAL (1961) es una visión modernamente aceptada.

el primer momento nos refiere a conceptos, hay algo diferente aquí al sonido del instrumento musical que representa algo; pero del mismo modo que al oír una bramadera<sup>38</sup> en una celebración dionisiaca se cumple la representación de los toros por su sonido, la palabra permite cuando oímos el sonido material de sus silabas remitirnos a las ideas. Aquí se pone de manifiesto una vez más, la estructura del reflejo.

Como hemos visto, desde Platón todos los géneros y todas las especies del campo artístico comparten un importante rasgo en común: su naturaleza mimética. Esta característica que ahora nos puede parecer cosa sabida sólo llegó a cobrar plena evidencia con la influencia que ejerció la filosofía de Platón para la teoría de las artes. En la *Poetica* (ca. 335 a.C.) —el escrito aristotélico donde se investiga el problema del reflejo en relación al arte de forma más comprensiva, y de nuevo, por medio de la idea de mimesis— el juicio aquel de que las artes comparten todas su “naturaleza mimética” se admite como algo cierto y manifiesto. En la *Poetica* Aristóteles introduce la idea a la manera de un postulado, no pareciéndole necesario consignar de forma expresa una definición general de la mimesis, ni de su relación inmediata con los problemas artísticos. Con todo es posible distinguir dos significados principales, sobre el trasfondo de las artes como miméticas que Aristóteles usa en su argumentación cuando habla de mimesis. Por una parte se encuentra la idea de que hacer mimesis consiste llanamente en “asimilarse algo mediante el gesto y la voz”, esto es, llevar a cabo una actividad como la que hace el actor y el poeta que recita y en cierto modo dramatiza sus poemas;<sup>39</sup> y por otra parte, la idea de que la mimesis es en general “una producción de lo aparente y verosímil”.<sup>40</sup> Estos dos sentidos parecen haberse incorporado al campo léxico del término en el uso filosófico del estagirita, como lo sugieren las ocurrencias en el texto de

---

<sup>38</sup> Cf. nota supra 19.

<sup>39</sup> La peculiaridad de que el actor hace mimesis con la voz, esto es, con el medio material de la palabra, y —no menos decisivo— mediante un efecto artístico dramático que aquella consigue, confiere un estatus singular a esta mimesis. MÜLLER (2010: 19) "den Effekt, den der Schauspieler hervorbringt, verdankt er seinem Vortrage. d.i. der kunstmassig geregelten Stimme. So konnten recht wohl die Schauspieler als Nachahmer durch die Stimme denen, die durch Worte, Harmonie und Rhythmus nachahmen, von Aristoteles gegenüber gestellt werden."

<sup>40</sup> Para Aristóteles la apariencia verosímil (Ευκος) de tradición retórica, no tiene aquella connotación negativa que tiene, por ejemplo, en Pl. R. X 598b, 601c. Sobre el concepto de eikos dice GRIMALDI (1998: 118) "Eikos represents the kind of reality mentioned by Aristotle when speaking of the different kinds of knowledge in the Posterior Analytics. There are, we are told, things in the order of reality which "are true, and yet capable of being other than they are" (APo. 88b 32-33). These are object of doxa, one of the states of mind which can know the true. Doxa can know the real and the true, not with scientific knowledge since it originates with that which is contingent, but nonetheless with knowledge, since it is concerned with that which is and which possesses certain stability."



la *Poetica*: en ellas ambos sentidos pueden distinguirse bastante bien aunque a veces en la argumentación se hallan muy cercanos. En cualquier caso, la coexistencia de esos dos sentidos hace que la palabra a veces sirva para mencionar respecto del sentido primero a “la actividad del actor”, o respecto del sentido segundo “la actividad del artista” —ya sea poeta, escultor, autor de tragedias— y con ello involucraba la pregunta sobre el carácter o estatus ontológico del “producto artístico”.<sup>41</sup>

En *Po.* II 1448a1-5 Aristóteles señala específicamente lo que distingue, en el ámbito de la mimesis artística, a la mimesis poética:

ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἦθη σχεδὸν ἀεὶ τούτοις ἀκολουθεῖ μόνοις, κακία γὰρ καὶ ἀρετὴ τὰ ἦθη διαφέρουσι πάντες) , ἦτοι βελτίονας ἢ καθ’ ἡμᾶς ἢ χείρονας ἢ καὶ τοιούτους, ὥσπερ οἱ γραφεῖς. (KASSEL, 1966).

Pero puesto que los que hacen imitación la hacen de quienes actúan, y es necesario que éstos sean o buenos o malos (pues los caracteres casi siempre se corresponden sólo con estas, y entonces los caracteres todos difieren en razón del vicio y de la virtud), [los imitan] o como mejores o como peores que nosotros, o tales como nosotros, lo mismo que los pintores.<sup>42</sup>

Pone así el énfasis de la representación poética en la acción humana,<sup>43</sup> que será la nota distintiva de la obra frente a cualquier teorización anterior. Con el medio material de la voz, esto es, la palabra en cuanto sonido material y que puede ser fijado en un texto escrito, el poeta crea una obra que tiene como objeto las actividades humanas. En su argumentación, Aristóteles muestra que la acción humana se revela como el centro regulador sobre el que se articulan los elementos y los instrumentos de la obra mimética de la poesía, y le otorga un campo propio y caracteres definidos. Y esto sucede porque, al hacer la palabra una mimesis de eventos humanos en su actualidad, emerge una articulación de sentido propia que no pueden conseguir ni la escultura ni la pintura. El campo de significaciones que despliegan las palabras se refiere a los hombres en tanto “buenos, malos, iguales a nosotros”, desvelando con ello implicaciones que nos dejan a

---

<sup>41</sup> SINNOT (1978: 7-8) ha recalcado respecto a la oscilación de contenidos de la palabra mimesis en Aristóteles que aquél tomaría en cuenta que en un inicio tanto el actor como el poeta en la Grecia antigua se reunieron en el mismo personaje

<sup>42</sup> En la traducción hemos seguido la edición de SINNOT (2009).

<sup>43</sup> Hay que distinguir entre el sentido que praxis adquiere en el conjunto del sistema ético aristotélico, y un contenido más amplio que se le otorga en la *Poetica* en tanto “objeto” del hacer mimético. De lo que el poeta hace mimesis es la actualidad de un suceso, un “llevar a cabo” alguna cosa. En esto coincidimos con BELFIORE (1984: 110) “Praxis refers to a mere event; a killing, for example, and not to heroic self-defense or vicious murder. Whenever a poet represents a character as having certain moral qualities or as acting in morally qualified way, he does so by using ethos or dianoia rather than by imitating a praxis.” Pero, agregamos, sobre esta representación concreta se despliegan contenidos —como el moral— que determinan la peculiaridad de la mimesis poética.

nosotros, lectores/espectadores una forma de conocimiento que es peculiar frente a otras formas de conocimiento. Lo que también pone de manifiesto esta cita es que, al hacer la obra, el poeta dispone de un sinnúmero de “posibilidades”, que van desde representar al hombre mejor hasta representarlo peor de lo que los hombres en tanto género pueden ser. De esto se pueden recalcar dos aspectos; el artista representa a los hombres “respecto de lo que son” –mejores, peores, etcétera- esto quiere decir que no se refiere a tal o cual hombre en su actuar, sino que apunta a tipos generales. No puede ser meramente una copia de tales o cuales hombres reales, y deberá por ello elegir cualidades —y sobre todo, modos de actuar— que apunten a esto “que los hombres son”. No tomar en cuenta tal precisión puede hacer caer la mimesis de Aristóteles en un naturalismo estrecho. Por otro lado, que el poeta pueda representar mejor o peor a los hombres, implica que en tanto artífice tiene posibilidades, que se mueve dentro de la esfera de la posibilidad. La imitación de los hombres tales como estos actúan en un aquí y ahora dados —lo que podríamos llamar “realismo”—, es sólo una posibilidad entre otras tantas que pasa a enumerar, y puede decirse que según la argumentación de Aristóteles no tiene ningún lugar privilegiado. Por otro lado, la cita muestra la referencia a una cuestión moral: que los hombres pueden ser representados mejores o no, resalta el hecho de que el artista escoge entre los caracteres que muestra y pone de manifiesto una cierta disposición moral; desde la perspectiva de la *Poetica* no es aquí tan imperante el hecho de que el artista manifiesta la disposición moral de los hombres, como que “escoge” de ello. Y así es que todos los actos de los hombres tienen en sí mismos una significación moral, pero el artista muestra aquellos cuyos caracteres morales —ya mejores, peores, iguales— que son más relevantes que otros para ser representados.<sup>44</sup> Hay aquí el reconocimiento de una verdadera peculiaridad frente a otros saberes y técnicas, sentada por razones inmanentes a la poesía y su tendencia a la representación de la acción. El privilegio de la acción, que es finalmente el privilegio de la ἐνέργεια, de la actualidad, se halla en la base de la valoración aristotélica de lo que puede identificarse como “modo dramático” de la mimesis: en la representación teatral la esencialidad de las acciones humanas se encarnan en la variedad de las acciones concretas de los actores, y cobran la vehemencia y la vivacidad de una acción originaria. Frente a ello el modo no dramático de la épica sólo puede ofrecer una forma más o

---

<sup>44</sup> FUHRMANN (1992: 18) ha resaltado precisamente esto: "Der Unterschied kann nur ein gradualer sein: Bestimmte Handlungen sind in ethischer Hinsicht relevanter als andere, was diese aber nicht zu ethisch indifferenten werden lässt".

menos atenuada de mimesis. Entre las implicaciones del significado de la mimesis para el drama, y la primacía de la acción, se encuentra una peculiar relación entre contenido y forma. En el capítulo *Po.* VII 1451a16-20 afirma:

οὕτως δὲ καὶ πράξεις ἐνὸς πολλαί εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πράξις. διὸ πάντες εἰκόασιν ἀμαρτάνειν ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἡρακλῆϊδα Θησηΐδα καὶ τὰ τοιαῦτα ποιήματα πεποιήκασιν: οἴονται γάρ, ἐπεὶ εἷς ἦν ὁ Ἡρακλῆς, ἓνα καὶ τὸν μῦθον εἶναι προσήκειν.

Del mismo modo, también las acciones de uno solo, son muchas, y de ellas no surge acción unitaria ninguna. Por eso parecen haberse equivocado todos los poetas que han compuesto una Heraclidea, una Teseida o poemas de la misma clase. Pues piensan que porque Heracles es uno, corresponde que con ello también la trama lo sea.<sup>45</sup>

Aristóteles discute aquí que la necesaria unidad de acción no se sigue de que se trata de un solo personaje principal o no; con su posterior análisis llega más bien a mostrar como propio de la poesía dramática el hecho de que la representación/mimesis debe atenerse ella misma a una acción unitaria, a una trama específica, que en su desenvolvimiento permite la propia identidad del poema narrativo o del drama escénico en torno a una comunidad de sentido. La unidad de la trama está sustentada en la unidad de vida que se forma en el modo de ser del individuo y el conjunto de acciones que toma. Todo el haz de relaciones entre temperamento, hábito, relaciones desveladas a lo largo de la trama, muestran que si bien el foco de atención del drama se pone en el individuo, que es el que se muestra por sus acciones, el contenido del obrar mimético general del poema es todo aquel entramado social que sustenta la trama. Esto se comprueba por la especial relación reflexiva que se supone entre el arte en su peculiaridad, y el contenido social, sobre el cual se pone el acento. Ya veremos cómo una estructura semejante —aunque transformada por la posición teórica del marxismo— será investigada por Lukács en su entendimiento del reflejo.<sup>46</sup>

Profundizando en esta peculiaridad artística ha llegado a expresar Aristóteles que lo que termina siendo el contenido mimético de la poesía, no puede ser precisamente un contenido real y particular, sino que la mimesis poética se atiene a lo posible en el campo de lo que corresponde al género humano. Así, opone entre *τὰ γινόμενα* (lo que sucede efectivamente – un área que se ocupa de narrar la historia. cf. *Po.* IX 1451a3) y *οἷα ἄν γένοιτο* (lo que podría ocurrir —área propia de la poesía. cf. *Po.* IX 1451b4-5). Es un rasgo distintivo de la argumentación aristotélica haber mostrado que esta característica

---

<sup>45</sup> Sobre la traducción cf. nota supra 41.

<sup>46</sup> En el apartado 3.1.1 se estudiará además el concepto aristotélico de *dynamis* que, aunque no es específicamente una cuestión específica de la mimesis, ocupa un lugar importante en la elucidación del reflejo en el texto de la *Ontologie*.

de la poesía tiene una relación íntima con el tratamiento poético de la trama;<sup>47</sup> insiste en que el contenido poético resulta del ordenamiento de los hechos en una *trama narrativa*, a la que expresamente visualiza como “construcción/diseño” (cf. *Po.* IX 1452a5-7) efectuado por el poeta mediante la selección y la articulación de los datos. Cuando el poeta selecciona con fin –interno- de presentar una trama, escoge de entre los datos de una historia tradicional, o, más precisamente, de una historia ideada por el mismo de acuerdo con pautas definidas por la tradición artística y social. Los criterios que rigen la construcción son la verosimilitud –en vista de que la acción debe parecer posible en un contexto determinado, pero también debe mostrarse conforme a la tradición mitológica que proporciona la base del entendimiento de los eventos– y la coherencia interna que tiene que mostrar la trama en toda su extensión.

Las ideas de probabilidad y verosimilitud, discutidas en la *Poetica*, se reúnen en la noción de *εικος*, vinculada, por sus orígenes, al campo de la retórica. Lo que nos conduce al sentido, que hemos señalado, del poeta como creador de lo aparente. Para Aristóteles –al contrario que la influyente perspectiva de Platón (cf. *R.* X 598b, 601c)— el *εικος* representa un acercamiento espontáneo y pre-científico a la realidad, pero que sirve de contenido para las diferentes discusiones de la ciencia filosófica; esto le lleva a otorgarle validez a la noción de apariencia verosímil en distintos terrenos filosóficos, entre ellos el poético. En *Po.* IX 1451b5 Aristóteles asume en la poesía un carácter más libre respecto de los hechos dados concretamente, abierta intrínsecamente hacia las posibilidades verosímiles:

ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.

La poesía dice más bien lo universal, en tanto que la historia dice lo particular.

De donde se sigue que la poesía es *φιλοσοφώτερον* y *σπουδαιότερον* que la historia; la poesía, aun cuando no expresa relaciones necesarias como la ciencia, enuncia

---

<sup>47</sup> SAMPSON (2009: 8) “not only is plot that without which tragedy cannot exist, but it is also somehow the goal of tragedy—the telos (or final cause) towards which a particular composition is directed.” Y 9: “Plot is not simply the representation of an action (cf. *Po.* 1450a3-4), but is, more specifically, also the construction of events (τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, cf. *Po.* 1450a4-5) as a construction (τὴν σύνθεσιν), it is formal and abstract, but as the construction of particular events (τῶν πραγμάτων), it is also poetic content—the stuff that happens in a particular tragedy.” Se trataría de un telos interno, que da la orientación de la construcción. Después está el interés —y fin, por ello mismo— ético y político de la tragedia “δί' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν” “logrando mediante la compasión y el miedo la catarsis de las emociones” (*Po.* 1449b27-8).

relaciones probables, ingresando por esa vía en el terreno de lo universal, que es el relevante para la filosofía. La verdad de la obra de arte le viene, no de la concordancia plena con una tal realidad contingente del momento, sino de la expresión de lo *καθόλου* (universal), y lo que es racionalmente previsible como *παράδειγμα* (ejemplar). En esto Aristóteles se muestra consecuente con su formulación de la verdad en tanto correspondencia; aunque en este caso la correspondencia se da de un modo distintivo: lo que puede previsiblemente abstraerse como susceptible de volver a ocurrir y pasa al enunciado poético está relacionado estructuralmente con los caracteres de la realidad (humana) en sentido general, en tanto que es lo aparente/verosímil.<sup>48</sup> Si el arte tiene para Aristóteles un valor epistemológico, esto no significa que nos permite conocer un tal “aquí y ahora”, sino que nos eleva a implicaciones de todo tiempo —con la peculiar estructura de lo aparente/verosímil, captado en la noción de lo ejemplar— sobre el funcionamiento de la realidad. Nótese también que esta peculiaridad epistemológica involucra un postulado sobre el estatus ontológico de la obra de arte mimética: si la obra de arte es ejemplar en referencia a la realidad, resulta que no se identifica con lo real y que no es una mera copia de aquello —en el lenguaje actual la calificaríamos de ficción<sup>49</sup>—, con lo cual se pone en evidencia una peculiar estructura de reflejo entre la obra poética y el contenido real.

Respecto de la distinción aristotélica entre poesía e historia, se pueden llegar a postular por lo menos tres órdenes de conocimiento de la realidad. Por un lado, la historia y la poesía, que tienen su campo de conocimiento en lo meramente humano: la historia nos muestra los asuntos humanos tal y como ocurrieron en un momento y en un contexto determinados, de allí que según la orientación de la filosofía aristotélica, su campo propio es lo accidental y lo contingente que efectivamente acontece en los sucesos de cada día.<sup>50</sup> La poesía nos muestra lo posible y lo universal respecto del funcionamiento del mundo humano, nos habla de lo que puede ocurrirle a todo

---

<sup>48</sup> KANNICHT (1976: 334) "Aristóteles kommt zu dem richtigen Ergebnis, dass die Glaubwürdigkeit und mithin die Applikabilität tragischer und überhaupt poetischer Handlungen nicht aus ihrer verbürgten Geschichtlichkeit, sondern allein aus ihrer Warscheinlichkeitsstruktur folgt, und nach diesem Prinzip ist der Dichter ja aus ihr "Macher" (ποιητής)".

<sup>49</sup> De allí que HAMBURGER (1957: 20) y GENETTE (1993: 7) han insistido en la conveniencia de traducir la noción aristotélica de mimesis como ficción.

<sup>50</sup> Por lo cual estaría emparentada con la *δόξα*, que versa precisamente de lo particular y lo contingente.

individuo de un mismo tipo humano en todo momento;<sup>51</sup> expresa por tanto una generalidad que, según Aristóteles, sirve como complemento y como guía del conocimiento científico. Del otro lado, la filosofía —que es para Aristóteles la ciencia como tal (cf. *Metaph.* E I 1025b6-18)—, con todas sus disciplinas particulares íntimamente relacionadas unas con otras, que indaga —y en la medida de lo posible, muestra— el funcionamiento racional del orbe, incluido el mundo humano. Aristóteles distingue una cierta especificidad del conocimiento poético respecto del conocimiento filosófico, sentando la posibilidad de establecer un escalón de paso entre uno y otro (cf. *Metaph.* 1025b18s).<sup>52</sup> Afirma además en *EN.* VI 1140b5-6 que el conocimiento poético se asemeja a la *φρόνησις* (sabiduría) en que ambas tratan con el rango de las “cosas a ser”, aunque la *φρόνησις* es un conocimiento cuyo fin es sí mismo mientras que la *ποίησις* tiene como fin algo diferente de sí (cf. WALL 2003: 317ss.). Desde esta perspectiva Aristóteles argumentó una peculiaridad distintiva del conocimiento poético frente a otros saberes, que, como abordaremos luego, es precursora de la teoría lukácsiana del reflejo.

### 1.1.2 Idealismo objetivo y subjetivo

Si la teoría lukácsiana tiene importantes precedentes en las investigaciones de los griegos sobre la mimesis, la influencia del idealismo clásico alemán no ha sido de menor alcance en lo que hace al reflejo en general y al reflejo estético en particular. Aunque podría vincularse la noción que Lukács desarrolla con argumentaciones de Leibniz, Herder, Lessing y Goethe, que abarcan desde la teoría del conocimiento hasta la teoría estética, aquella línea que va desde el idealismo subjetivo de Kant al idealismo objetivo de Hegel es la que adquiere mayor alcance, junto con la teoría marxista del reflejo, en su investigación filosófica. Por su doble importancia —como veremos— para Marx y para Lukács, mencionaremos en lo que sigue nociones relevantes del idealismo clásico alemán atinentes una teoría del reflejo estético.

---

<sup>51</sup> En el esquema aristotélico del conocimiento caería dentro del campo de lo probable, rasgo que la emparenta con la retórica y con la dialéctica. Las relaciones de probabilidad no ostentan la invariabilidad de las relaciones necesarias en las que la ciencia filosófica basa sus demostraciones.

<sup>52</sup> Aunque antiguo es ilustrativo el artículo de GRANGER (1936: 450) “Aristotle places the poetic reason, which corresponds to the philosophy of art, between the theoretic and the practical reason, and places the study of nature under the theoretic reason thus separating it from the poetic reason. We are not dealing with three separate faculties but with three different operations of the same faculty”.

El idealismo clásico puso en primer plano la cuestión de la naturaleza y rol de la subjetividad individual en la relación estructural que se establece entre actividad y producto por un lado, y contenido y realidad exterior por el otro. El problema de la subjetividad activa como un elemento decisivo del arte —en particular con los filósofos ingleses en la orientación de Shaftesbury, y en las obras de los suizos Bodmer y Breitinger— había sido en diversos grados discutida antes de Kant, pero por las características de la filosofía kantiana, es esta la que desde una perspectiva sistemática comprensiva llega a fundamentar la eminencia del rol de la subjetividad en el conocimiento, y por tanto, en el área de la estética: la prioridad del yo trascendental kantiano es también la prioridad del yo del artífice.<sup>53</sup> Mientras que en los pensadores de la modernidad el papel del principio subjetivo activo en el arte era siempre discutido en relación con otras cuestiones de filosofía estética, de metafísica o política, y siempre era problematizado respecto a la tradición moderna del concepto de mimesis como imitación/copia, en la filosofía de Kant se produce una acentuación tal del principio subjetivo activo en la creación artística, que éste pasa a ser el centro de su filosofía estética. A partir de Kant la idea de una mimesis/copia que lleva adelante el arte es desplazada definitivamente del centro de la cuestión del reflejo estético, puesto que en el proceso artístico ya no es determinante la problemática materia exterior que es ocasión de la representación —recordemos el noúmeno Kantiano— sino la manera en la cual se lleva a cabo el proceso, el rol que juega la subjetividad, la elucidación del modo en se disponen las distintas formas artísticas, o la investigación de los caracteres propios y diferenciales de la representación artística que refleja —más que a la naturaleza— a la esencia y la actividad de la subjetividad. Que en la obra de arte se ve la huella del genio, es un enunciado que expresa bien este estado de cosas,<sup>54</sup> pues lo que busca la teoría es hacer transparente el rol de la subjetividad en el producto artístico dado; al estudiarlo,

---

<sup>53</sup> Pensadores del siglo XVIII como Shaftesbury, Pope y Goethe, por ejemplo, realizaron una argumentación sobre la imitación que puede identificarse como elemento de un coherente corpus conceptual [sobre la noción de mimesis en Shaftesbury y Pope, de carácter tanto estético como moral, cf. HANKE 2011; sobre la noción de mimesis en el Goethe tardío, que se ubica como antecedente de la elaboración romántica del concepto, cf. PIRHOLT 2012]. Pero es Kant quien transforma la argumentación sobre la mimesis al incluirla dentro de su sistema filosófico construido a partir de las posibilidades y limitaciones del sujeto cognoscente; abriendo con ello un camino que Lukács contrastará permanentemente con su propia argumentación.

<sup>54</sup> Como se ha notado, la *Kritik der Urteilskraft* (1790) discute más que el proceso artístico, el juicio artístico, por lo que las referencias al genio no son parte decisiva de la argumentación y adquieren más bien el carácter de “excursos”; aunque esto tampoco evita que discutiendo el juicio estético Kant llegue a plantearse una teoría general de la obra de “arte bella” en la que juega su papel la doctrina del genio. Cf. sobre esto ALLISON (2001: 271-301).

se descubre el reflejo de un sujeto que ha dado su forma peculiar a una materia en principio informe, desconocida y exterior. Una tal orientación teórica sobre los problemas estéticos corresponde a la afirmación marxista según la cual es mérito del idealismo alemán haber fundamentado el aspecto activo del conocimiento frente al aspecto pasivo. Recordemos que en la primera de las *Thesen über Feuerbach* (MEW 40: 533), Marx decía:

Der Hauptmangel alles bisherigen Materialismus (den Feuerbachschen mit eingerechnet) ist, dass der Gegenstand, die Wirklichkeit, Sinnlichkeit nur unter der Form des Objekts oder der Anschauung gefasst wird; nicht aber als sinnlich menschliche Tätigkeit, Praxis, nicht subjektiv. Daher die tätige Seite abstrakt im Gegensatz zu dem Materialismus von dem Idealismus – der natürlich die wirkliche, sinnliche Tätigkeit als solche nicht kennt – entwickelt.

El idealismo según esta perspectiva pudo justificar la importancia de la subjetividad humana frente a la realidad, y desarrollar las implicaciones de aquella importancia, siendo por ello un escalón en ese camino que lleva a entender la realidad como algo que tiene que ver con la actividad sensorial humana, esto es, como realidad transformada por el trabajo (cf. LUKÁCS 1966a: 55). Así vemos que es un principio básico de la teoría del conocimiento kantiana que la actividad de la razón humana es lo que da forma a los elementos de la percepción sensible, los cuales en sí son informes, primero mediante las formas *a priori* de la sensibilidad externa y luego elaborando y ordenando aquel primer dato de la sensibilidad mediante las categorías. Las categorías están del lado de la subjetividad, y por tanto no pueden ser aplicadas y concebidas como propias de la materia informe que sirve de base al conocimiento. Desde la percepción más inmediata, el conocimiento está mediado por la labor de la subjetividad, puesto que el espacio y el tiempo, formas puras de la sensibilidad, al recibir la impresión de los datos les dan las formas que concebimos como espacio y tiempo. Aunque Kant dice que la *labor activa* del entendimiento comienza con el ordenamiento de los datos según categorías, la primera determinación de la sensibilidad en espacio y tiempo corresponde enteramente al sujeto, aunque sea entendida como pasiva. Todo contenido de la percepción, y por tanto, todo contenido de la labor estética, es exterior y es materia incognoscible, y su forma se determina completamente según la estructura y la actividad de la subjetividad humana.

Esto se expresa en el entendimiento que Kant tiene de la idea estética (*ästhetische Idee*). En la parte de la *Kritik der Urteilskraft* dedicada a la deducción de los juicios estéticos puros (KW 10: 249-50) dice:

[...] unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlasst, ohne dass ihr doch irgendein bestimmter



Gedanke, d.i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.

De lo que resulta que una idea estética prácticamente no tiene como misión imitar nada; la verdadera naturaleza que se estaría imitando permanecería, en cuanto materia prima de las impresiones, exterior e incognoscible. De hecho, la idea estética no necesita una correspondencia necesaria con algo de la naturaleza; no es concepto en el sentido en que cada concepto dispone subjetivamente los datos de la experiencia física y nos habla siempre de algo experimentable físicamente. El pensamiento que se produce es propiamente la actividad de la imaginación, pero, dado que la imaginación es una actividad libre e incondicionada, no puede ser precisada por sentidos específicamente determinados.

Esto a su vez lleva al resultado de que, en Kant, la llamada objetividad de las cosas está también fundada en la razón humana, como una necesidad y universalidad que se desprenden de las constantes propias de la subjetividad en la construcción de los objetos. La objetividad de los productos artísticos es de ese modo concebida, no en el sentido de una correspondencia con la naturaleza o con la realidad social, sino con base en el hecho necesario de que la imaginación produce formas estéticas que están justificadas por un proceso propio de la imaginación. Su única fundamentación está dada por el hecho de que el hombre tiene, parejo al proceso discursivo de la razón, un juicio estético que viene de las operaciones de la imaginación. Dice Kant (KW 10: 250), hablando de la idea estética:

Man sieht leicht, dass sie das Gegenstück von einer Vernunftidee sei, welche umgekehrt ein Begriff ist, dem keine Anschauung (Vorstellung der Einbildungskraft) adäquat sein kann.

Die Einbildungskraft (als produktives Erkenntnisvermögen) ist nämlich sehr mächtig in Schaffung gleichsam einer andern Natur, aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt.

La razón, en sí misma, no puede hacerse una idea estética, porque la razón discursiva obra ordenando los datos de la percepción según la necesidad y universalidad de las categorías del entendimiento y el principio sintético del yo trascendental; hay un proceso, paralelo a la razón discursiva, libre e incondicionado, que elabora los contenidos sin llegar a ser irracional —proceso paralelo debe significar aquí que de todos modos no se contradice a las categorías ni a las formas puras de la percepción— pero que juega libremente con la facultad intelectual humana sin la condición de seguir el proceso que el entendimiento lleva a cabo para trazar tal o cual concepto. No produce, pues, la concordancia del conocimiento con su objeto que lleva a cabo el entendimiento

al elaborar la percepción sensible, y por tanto, no produce “juicios lógicos o determinantes”, que son los que manifiestan aquella correlación.

Kant hace notar que la imaginación es tácitamente un proceso creador, que deja muy detrás la materia que le ofrece la naturaleza real; de hecho, de los presupuestos de Kant parece deducirse que el principio estético es siempre más activo y más propiamente estético cuanto más se elabora como partiendo de una nada informe, que deja más espacio a su campo de acción. Esto se percibe en el entendimiento que tiene de la belleza; según Kant pueden distinguirse dos clases de belleza, la belleza libre (*pulchritudo vaga*), y la belleza adherente (*pulchritudo adhaerens*); en la parte de la *Kritik der Urteilskraft* correspondiente al § 16 del tercer momento del juicio del gusto (KW 10: 146) dice:

Es gibt zweierlei Arten von Schönheit: freie Schönheit (*pulchritudo vaga*), oder die bloß anhängende Schönheit (*pulchritudo adhaerens*). Die erstere setzt keinen Begriff von dem voraus, was der Gegenstand sein soll; die zweite setzt einen solchen und die Vollkommenheit des Gegenstandes nach demselben voraus.

La belleza libre es la que mejor cumple las condiciones de la idea estética tal como Kant la postula en la *Kritik der Urteilskraft*, de modo que el desarrollo de sus presupuestos llevaría como consecuencia que la intencionalidad de la belleza pura no podría ser sino un arte sin objeto.<sup>55</sup> El juicio estético procede de modo que, cuando uno considera una cosa según el gusto, parece que no la considera según ninguna otra cosa más y bajo ningún aspecto concreto; puede decirse que se hace abstracción de esas otras cosas, tanto de sus relaciones con los otros entes, como de las perfecciones que pudiera tener y de sus finalidades internas. Kant se inclina hacia que un arte donde el contenido parece no ser un objeto preciso y determinado, es el que mejor se adecua a la noción de idea propia de la estética. Para los objetivos de esta tesis no interesa el problema de cuál es el arte que mejor realiza los ideales kantianos, pero sí es apropiado notar que la belleza libre es la que mejor se ajusta a su sistema estético, y que de esta manera *desestima el problema del contenido*. Esta tendencia de la teoría de Kant –que fue seguida y desarrollada por pensadores posteriores– entra en contradicción con la idea de belleza adherente. Sobre esta última afirma expresamente (KW 10: 147): “...setzt einen Begriff vom Zwecke voraus, welcher bestimmt, was das Ding sein soll, mithin einen Begriff seiner Vollkommenheit“. Según el objetivo sistemático de Kant, y la idea general que se

---

<sup>55</sup> Recuérdese las afirmaciones de Kant en esta misma parte sobre el arabesco (*die Zeichnungen à la grecque*) e.g. KW 10: 146. Sobre el arabesco como ejemplo de la libertad y autonomía del arte en la estética de Kant cf. ANCESCHI (1976: 27-30).

halla en la construcción de todo su sistema, el conocimiento de la belleza debe manifestar también él la prioridad del actuar moral en la vida práctica. La belleza que manifiesta sus perfecciones y que se nos revela como presuponiendo un fin, lo que nos demuestra finalmente, es un mundo cuyas perfecciones son dispuestas por un ser superior, y un fin que se ajusta a sus designios. La idea de belleza adherente incluye una tácita referencia a la esfera moral.<sup>56</sup> No extraña que bajo ese punto de vista Kant haya afirmado tácitamente (KW 10: 297): “das Schöne ist das Symbol des Sittlichguten”.

Esta conclusión —aparentemente contradictoria— de los postulados kantianos no impide que el sistema en su conjunto llegue a una afirmación de la independencia de lo estético, la cual repercute en la noción de reflejo que allí se presenta.<sup>57</sup> El principio subjetivo activo, al volverse el verdadero asunto de la teorización estética, asegura a su actividad, y al producto de aquella en lo estético, su propia sustantividad frente a la naturaleza exterior; y se produce un reflejo que para Kant es más bien el correlato objetivo de la actividad y del pensamiento, antes que la reproducción de una exterioridad incognoscible que meramente brinda datos que la subjetividad elabora. Con todo, también para Kant, en todo hacer artístico y en su producto se produce un reflejo estético más allá del mero reflejo de la actividad subjetiva como imaginación; también en el juicio estético se trata de un acercamiento a la realidad, aunque aquella realidad siempre esté mediada por lo subjetivo y no sea ya la cosa en sí: los medios del reflejo artístico superan la informidad de los datos de la experiencia y construyen algo que es *más esencial* que ellos, y que nos recuerda a la objetividad (intersubjetiva) producida por las categorías del entendimiento. La estructura de la reflexividad presente en el arte remite entonces a la actividad y a las facultades del entendimiento que construyen la objetividad del mundo real tal como es percibido por el sujeto, y al distinguirse de ellas, reafirma el campo de acción del arte en su propio nivel.

### 1.1.2.1 Schiller

---

<sup>56</sup> Dimensión que es desarrollada en el estudio del juicio de la segunda parte de *Kritik der Urteilskraft*, que cual trata de la naturaleza juzgada por conceptos teleológicos.

<sup>57</sup> Aunque hay que recordar la posición de GADAMER (1960:73) según la cual el hecho de que Kant supedita el juicio del gusto a un juicio teleológico de la naturaleza, que es más fundante y que en cierto modo lo completa, conduce al resultado de que en Kant todavía no haya propiamente una filosofía del arte *per se* cómo llega a ser finalmente en Hegel.

En la “Introducción” a las *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835 ed. Hotto) de Hegel, se reconoce la importancia de la filosofía estética de Schiller en relación a la herencia de Kant y a la línea que conduce al pensamiento hegeliano:

Es muss Schiller das große Verdienst zugestanden werden, die Kantische Subjektivität und Abstraktion des Denkens durchbrochen und den Versuch gewagt zu haben, über sie hinaus die Einheit und Versöhnung denkend als das Wahre zu fassen und künstlerisch zu verwirklichen. [...]

Diese Einheit nun des Allgemeinen und Besonderen, der Freiheit und Notwendigkeit, der Geistigkeit und des Natürlichen, welche Schiller als Prinzip und Wesen der Kunst wissenschaftlich erfasste und durch Kunst und ästhetische Bildung ins wirkliche Leben zu rufen unablässig bemüht war, ist sodann als Idee selbst zum Prinzip der Erkenntnis und des Daseins gemacht und die Idee als das allein Wahre und Wirkliche erkannt worden (HThW 13: 79).

Según estas líneas Schiller tiene el mérito de haber superado el subjetivismo al que conducía la filosofía kantiana, y haberlo hecho con su filosofía estética. Aquella unidad de lo universal y de lo particular, de la libertad y la necesidad, de lo espiritual y lo natural, expresa una relación de sujeto/objeto, contenido/forma a la que Schiller se encaminó en el terreno del arte y en su proyecto de educación estética; contrarrestando la tendencia kantiana con una preocupación por el contenido, por lo particular. Aparte de que se coloca a Schiller en el camino de la filosofía hegeliana —y la estética de Schiller fue un elemento en la concepción filosófica de la “idea absoluta” hegeliana—, conviene elaborar partiendo de este juicio aquel aspecto que hizo reconocer en la “Introducción” a las *Vorlesungen über die Ästhetik* la contramedida en Schiller del pronunciado subjetivismo kantiano; no en vano en sus *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik* Lukács ve la significación de Schiller en haber iniciado el camino que lleva del idealismo subjetivo (kantiano) al objetivo (con que califica la filosofía de Schelling y Hegel) (cf. LUKÁCS 1966a: 57).<sup>58</sup> Y este paso, esta significación de la obra de Schiller, también se cumple en lo que hace a la teorización sobre el reflejo estético del idealismo alemán.

Partiendo de las argumentaciones kantianas sobre el papel de la subjetividad en el conocimiento y en la actividad ética —y estética—, Schiller desarrolló su propia idea de la naturaleza de la representación artística. Así, de la *Kritik der reinen Vernunft* Schiller adoptó la idea de un fundamento ético auto-determinado, i.e., la autonomía (*Autonomie*) del sujeto ético que asume conscientemente el imperativo de la ley moral, frente al

---

<sup>58</sup> RIETHMÜLLER (1976: 58) investigando la noción de reflejo en Lukács aclara su noción de idealismo objetivo: en aquel "blieben Erscheinung und Wesen noch zu schroff einander gegenübergestellt und seien nicht in genügendem Masse dialektisch begriffen, aber die Möglichkeit einer dialektischen Widerspiegelungsauffassung sei dadurch eingeleitet, dass das Wesentliche als etwas von Bewusstsein unabhängiges "Objektives" bestimmt sei".

fundamento ético impuesto por la iglesia y por el estado y que se identifica con la heteronomía (*Heteronomie*).<sup>59</sup> Es característico de la filosofía schilleriana haber discutido esta oposición en el terreno del arte: para Schiller, incluso cuando el artista es capaz, como todo hombre que conscientemente actúa según el imperativo de la ley moral, de ejercitar su libertad autónoma en el ejercicio libre de su arte, la “obra de arte” que aquél realiza es en sí misma heterónoma. Y esto por dos razones principales; 1º porque la voluntad del artista creador se impone sobre lo que crea según las propias facultades y capacidades que tiene cada artífice, y 2º porque en la labor artística deben seguirse leyes particulares que exige el medio artístico (como por ejemplo, en un lienzo pintado, se requerirán las leyes de la perspectiva, el método de pintura al óleo o al temple, una técnica para el trazo en el lienzo, etc.). Distingue a esta argumentación el enfoque puesto no tanto en la libertad autónoma del artista, que en principio es la misma libertad de todo hombre moral, sino en el problema que presenta la obra de arte en sí, cuya condición heterónoma deriva de condiciones objetivas que superan el plano del libre ejercicio de la voluntad. Ahora bien y esto es propio de la argumentación schilleriana, si la obra de arte es heterónoma, es el artista el que puede darle la ilusión de libertad (cf. BURWICK 2001: 31); así que lo que por necesidades de la labor mimética —que a pesar de Kant, siempre terminó siendo importante para el obrar artístico de Schiller— es representación de un algo particular según leyes y condiciones precisas, aparece *por mor de la labor estética* como algo natural (en el sentido de espontáneo) y auto determinado. Aquí Schiller ve una de las grandes cualidades del arte. La manipulación de la mano del artista, cuando el arte es completo, permanece realmente desapercibida, y solo se nota la facilidad y la libre espontaneidad de la creación. En las *Kallias-Briefe* (1793) desarrolla esta postura. Schiller postula para la obra de arte en que se produce la ilusión de la libertad, la idea de “Heautonomie”<sup>60</sup> como algo que distingue a la forma, puesto que es la forma artística la que debe ser siempre autodeterminante y autodeterminada,<sup>61</sup> aun frente a las pretensiones de la mimesis. Para explicar la tensión entre forma

---

<sup>59</sup> Aunque nociones similares a la autonomía kantiana se encuentran desde la antigüedad griega, el recorte preciso para el sentido de “autonomía” con su correspondiente oposición a “heteronomía” (vocablo al que es problemático hallar antecedentes) que se da en la *Kritik der praktischen Vernunft* parece innovación de Kant, cf. ROTHACKER (1990: 304 ss.). Un penetrante estudio sobre la oposición de ambos conceptos, esclarecedor además para el sentido político y jurídico que yace en la noción de “autonomía” a caballo entre la libre voluntad incondicionada y la determinación por la ley moral interior, se haya en FEIL (1987: 47-68).

<sup>60</sup> Sobre el origen kantiano de este término y su recepción por Schiller cf. BERNSTEIN (2003: 166).

<sup>61</sup> Al modo de algo que se da así mismo su ley formal, cf. KW 10: 39.

autodeterminada (la actividad estética) y el objeto de la mimesis que conduce finalmente a un producto heterónomo, Schiller dice que el obrar artístico es *Freiheit in der Erscheinung* (libertad en la apariencia), y se caracteriza por llevar a adelante una *Zweckmäßigkeit ohne Zweck* (conveniencia sin propósito), efectuando un proceso típico de aquél que va a cumplir un propósito, pero sin propósito real y efectivo. Debido a la autonomía del artista como sujeto epistemológico y moral en sentido kantiano, el proceso que lleva a cabo no puede tener un fin concreto y determinado, es libre e acondicionado; pero el arte *toma la apariencia* de un proceso condicionado porque se lleva a cabo con medios miméticos, y los medios miméticos siempre toman estructuralmente el modelo de algo que conduce a un fin, i.e., implican al menos en apariencia la finalidad. Esto es, debido al papel de la mimesis, el arte toma la apariencia de lo condicionado pero en el mismo gesto lo supera mostrando el papel de la actividad creadora.

En las *Kallias-Briefe* Schiller recalca la relación intrínseca entre el juicio estético y la libertad: "Darum ist das Reich des Geschmacks ein Reich des Freiheit [...] und jedes schöne Naturwesen außer mir ein glücklicher Bürge, der mir zuruft: Sei frei wie ich" (SSW 5: 424-5). El juicio estético estimula, comunica la libertad, cuando alguien considera alguna cosa bella. Aunque Schiller reconoce la diferencia de que, en la obra divina que se hace manifiesta por la bella naturaleza se trata de la libertad completa que se nos hace presente, mientras que en la obra de arte que realiza el artista se tiene que contar con los medios miméticos. El peso que juegan los medios materiales aquí, para que Schiller a pesar de hablar de la *Heautonomie* en la forma artística<sup>62</sup> tenga que insistir en las restricciones impuestas por los medios, es característico de su interés por el lado concreto y objetivo del arte; pues Schiller es consciente de que no puede garantizar en el material al que el artista da forma ni a los medios de los que se sirve, la misma libertad que el artista goza en la concepción por el ejercicio de la imaginación.<sup>63</sup> Todo lo que puede esperar es que la constrictión sea disimulada de tal modo que no se vea sino la libertad de la creación; pero este condicional así introducido, indica que al final no se trata de la libertad completa, sino de una libertad que aparece disimulando la constrictión. Por lo demás, para Schiller la representación poética, que fue su propia área de creación, está limitada de forma característica por el lenguaje, y en particular, por el lenguaje poético. Así ha podido decir: "Die Schönheit der poetischen Darstellung

---

<sup>62</sup> Cf. supra nota 60.

<sup>63</sup> Algo que debe tener relación con su propia praxis artística, cf. LUKÁCS (1966a: 60).

ist freie Selbsthandlung der Natur in den Fesseln der Sprache“ (SSW 5: 433). Toda esta cadena de limitaciones, de constricciones relacionadas con los medios artísticos, con las necesidades del hacer mimético, con el contenido, es algo que Schiller vuelve a introducir en la estética después de Kant.

Sobre el problema del contenido Schiller además, en tanto kantiano, no reconoce sino dos formas de determinación para los objetos. La determinación de las representaciones que se da por la razón teórica, y la determinación de las acciones que sucede por medio de la razón práctica. Sin embargo, para Schiller, el objeto de la estética no obedece ni a la determinación conceptual de la razón teórica ni a al modo como la razón práctica dirime las acciones; es por así decirlo un objeto con un estatuto especial, que debe “concordar” con las formas de ambas determinaciones. El artista elige lo conveniente con medios miméticos para hacer una representación por medio de su libre imaginación; la imaginación funciona análogamente a la razón teórica, y por el hecho al orientarse — aunque no autodeterminarse— según principios que se descubren en la razón práctica, también funciona en analogía con esta, de allí el carácter especial que según esta perspectiva toma el objeto. Este postulado permite a Schiller señalar coincidencias del obrar artístico y el juicio estético con el proceder de la razón teórica y la razón práctica, pero a la vez asegurar la peculiaridad de lo estético entre ambos espacios. Para Schiller el arte no quiere representar una verdad a la manera de la razón teórica ni se desatiende de la verdad. Lo que el arte hace es abandonar lo real inmediato y hacerse puramente “ideal”; esto es, capta dentro de la experiencia de la realidad fenoménica —en sentido kantiano— lo ideal espiritual que está en el fundamento de todo. El arte hace esto de una forma que le es propia —con Kant sabemos que no puede haber intuición intelectual, y que las ideas de la razón práctica no pueden ser fundamentadas por la razón teórica—, esto es, lo hace presente a la imaginación por la imaginación, por medio de su poder creador. La obra de arte concreta no presenta la verdad a los sentidos, sino que permite representarla a la imaginación. En el escrito *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* (1803), que precede a la tragedia *Die Braut von Messina*, afirma Schiller que precisamente porque el arte hace presente lo ideal por la imaginación es más verdadero que la realidad y más real que la experiencia:

Auch sie selbst kann ihn [den Geist] zwar nie vor die Sinne, aber doch durch ihre schaffende Gewalt vor der Einbildungskraft bringen und dadurch wahrer sein als alle Wirklichkeit und realer als alle Erfahrung. Es ergibt sich daraus von selbst, dass der Künstler kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen kann, wie er es findet, dass sein Werk in allen seinen Teilen ideell sein muss, wenn es als ein Ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen soll (SSW 2: 818).

La realidad más profunda, espiritual, es la verdadera realidad, una realidad que se identifica con una totalidad más allá de las aisladas y variadas experiencias. No es parte de nuestro tema la noción de Espíritu en Schiller,<sup>64</sup> de amplios matices, e influyente para el idealismo objetivo; pero si notaremos que Schiller incluye en su manera de teorizar la captación del Espíritu a la expresión, por diversos medios, de lo “espiritual”, esa unión de la experiencia particular —superada por medio de la fuerza creadora de la imaginación— con formas generales y nociones universales de cariz ontológico y moral. Schiller sostiene que la fuerza creadora frente al material que se toma en la acción mimética se da de tal manera que, en su mismo momento de elaboración el material debe apuntar a lo espiritual. De allí la peculiar interpretación de mimesis a la que arriba Schiller; en un sentido general acepta la noción extendida de mimesis por la cual el artista tiene que ir a tomar el contenido de su obra en la realidad natural e inmediata, pero a la vez reconoce que el artista no puede empezar su labor artística sin superarla. Por ello es que finalmente el artista es capaz de producir una nueva totalidad, que es más realidad que la realidad primera que servía de contenido, y se orienta hacia lo espiritual que yace tras la naturaleza. El reflejo conduce así desde un producto heterónomo y una actividad mimética a una totalidad nueva que torna transparente a la actividad libre en acción.

Un medio determinante por el cual el artista reelabora la realidad inmediata con su fuerza creadora es el juicio estético —en el que encontramos también la noción de genio— por el cual al contenido que se considera se le quita toda finalidad práctica e incluso su conexión con el concepto que por medio de la razón teórica le correspondería. Así, el contenido natural es considerado solo según el proceso de la labor creadora de la imaginación. En *Über Anmut und Würde* (1793) supone expresamente esto, hablando de la belleza de lo humano: "Ob also gleich die architektonische Schönheit des menschlichen Baues durch den Begriff, der demselben zum Grund liegt, und durch die Zwecke bedingt ist, welche die Natur mit ihm beabsichtigt, so isoliert doch das ästhetische Urteil sie völlig von diesen Zwecken" (SSW 5: 439). La noción schilleriana de expresión de lo verdadero espiritual por el proceso de la imaginación y la presencia de

---

<sup>64</sup> Aunque es sin duda una noción que tiene su base en la tradición del “libre espíritu” (*libre esprit/free spirit*) que desde los enciclopedistas como D’Alembert y Voltaire, y los deístas como Bayle, tendía a identificarse con el pensamiento penetrante e incondicionado frente a las pretensiones de la tradición y la iglesia. El idealismo clásico alemán identifica los caracteres del “libre espíritu” con un fundamento más real que el aquí y ahora inmediato.



éste frente a la imaginación, implica una distintiva defensa de la peculiaridad del terreno de lo estético frente a la teoría del arte como representación fiel de la realidad natural y exterior: el objeto natural —y aquí también entran las acciones humanas, los hechos históricos— que es la materia del arte y al que ella debe dirigirse siempre, en cuanto empieza a ser considerado estéticamente es ya visto de forma diferente y particular, y su elaboración lleva a una totalidad diferente que en último término es más real que lo inmediato y aparente.

Por otro lado, en *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1794), llevó a cabo una afirmación de la independencia y dignidad del arte, otorgándole un papel central en la vida y el destino del hombre. En este escrito, Schiller propone que los hombres adquieren, precisamente por medio del arte, su “sentido de la libertad”. El arte permite a la existencia humana elevarse de una vida simplemente abocada al rango de los pensamientos y las sensaciones inmediatas, y es el espacio por el que el hombre despliega “libremente” la potencialidad de su naturaleza. Por su esencia peculiar y desinteresada, para Schiller, el arte es un juego libre. Por medio de aquél, cuando se lleva a cabo una reflexión intelectual, la persona desarrolla un *Formtrieb* (cf. SSW 5: 606) con el que le es posible encontrar la forma, el orden y la permanencia de la verdad en el flujo de las impresiones. Ese impulso/instinto es acompañado de un *Stofftrieb* (cf. SSW 5: 609), el cual se deleita en la variedad sensible y en el cambio como parte de la experiencia de la realidad objetiva. De esas dos condiciones se desarrolla una tercera, o *Spieltrieb* (cf. SSW 5: 612), que juega con la interacción entre forma y materia, figura y sensación. Es desde este juego, y únicamente desde este juego, que emerge lo que Schiller llama *die lebende Gestalt der Kunst* (la forma viva del arte), la que impone sus propios derechos frente a los otros espacios de la vida humana. Cuando el hombre juega en el arte, ningún otro interés debe interferir: “Der Mensch soll mit der Schönheit nur spielen, und er soll nur mit der Schönheit spielen”. (SSW 5: 618). Así el hombre, de otro modo seguidor del intelecto y de los impulsos sensibles, deviene humano esencialmente a través del libre juego artístico. La argumentación de Lukács sobre el reflejo artístico insistirá de igual modo —aunque dándole un desarrollo materialista histórico— en esta libertad (relativa) del arte, y en su importancia para la formación y despliegue de las capacidades humanas.

### 1.1.2.2 Schelling

En la línea de la búsqueda de la superación de lo aparental de los fenómenos por la fuerza creadora, que permite presentar lo “espiritual” a la imaginación —y realiza por ello una forma particular de reflejo de lo espiritual—, se encuentra la contribución de Schelling a nuestro tema.<sup>65</sup> Si la aceptación irrecusable que Schiller mantiene del sistema epistemológico kantiano lo pone en un conflicto constante entre el formalismo que se deriva de ese sistema, y lo que resulta de su interés personal por el contenido y la teoría de la mimesis, ya para Schelling —como luego será para Hegel— la “realidad objetiva” del contenido es algo manifiesto. Para Schelling el arte capta algo “esencial” que se encuentra más allá de los fenómenos y de la experiencia inmediata sensible, y que no es dependiente del sujeto individual que lleva a cabo el proceso artístico. Lo esencial tras los fenómenos, en sí objetivo, y con su propia necesidad frente a la experiencia del artista, es una manifestación que sigue el proceso de despliegue de lo Absoluto; i.e, en Schelling, lo esencial subsistente de por sí, frente al hombre y al juicio artístico, es algo ideal. Esto resulta del carácter idealista objetivo del sistema schellingniano en su conjunto; Schelling pone a lo esencial objetivo como el elemento por el que deben orientarse tanto el conocimiento como el arte, y es la tarea de aquellos precisamente la reproducción en la conciencia de lo esencial-objetivo. Una descripción pormenorizada de las implicaciones ontológicas y gnoseológicas que esto trae consigo en el sistema estético de Schelling rebasa la temática de nuestro trabajo; es suficiente notar este lugar que ocupa Schelling en la filosofía clásica alemana<sup>66</sup> y mostrar algunas implicaciones que sobre el reflejo se siguen de esto.

En *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur* (1807), Schelling se muestra contrario a la idea de imitación externa de la naturaleza, e incluso de la imitación de lo bello en la naturaleza —que era la orientación de la teoría del arte desde Batteux—, lo cual sitúa como un idealismo estético centrado en meras apariencias. Polemiza contra el concepto de naturaleza existente en las formulaciones del neoclasicismo sobre el arte, y lo califica como un concepto sin vida. Argumenta que el arte verdadero es aquél que puede crear un *geistiges Auge* (ojo espiritual) capaz de ir más allá de *die leere, abgezogene Form* (la forma vacía y carente) que se hace presente en la experiencia inmediata y que

---

<sup>65</sup> Aparte de la afinidad con Schiller, hay que mencionar a MORITZ (1962: 63-93), y A. W. SCHLEGEL (1962: 90-1) como promotores de la representación de lo “espiritual” en la naturaleza, en lugar de la simple imitación de la naturaleza fenoménica. HALLIWELL (2002: 358-69) analiza la cuestión de que los románticos alemanes conservaban (aunque reinterpretaban) la noción de mimesis por medio del moto “imitación de la naturaleza” en tanto naturaleza viva y creadora.

<sup>66</sup> LUKÁCS (1966a: 62-3) ve en el idealismo objetivo de Schelling —también en el arte— un paso adelante hasta la propia teoría marxista, pasando por Hegel.

sólo nos muestra lo mecánico y lo inanimado. La mirada interior, moviéndose en la realidad de lo ideal, puede emular “creativamente” emular la naturaleza viva y creadora que sustenta la pluralidad de los fenómenos. Para Schelling sólo el arte puede corporeizar lo eterno, imitando la naturaleza viva por medio de la mirada espiritual, atinando con una “forma sensual” que le es apropiada (cf. SW 3: 388 ss.). Esto lleva a la idea de que el arte debe ser *lebendig nachahmend* (imitante viviente); pues es una actividad que va como en paralelo al proceso vivo que es en la naturaleza, el desarrollo y manifestación de lo absoluto, captando este proceso mediante las propias fuerzas de la creatividad del artista, y acertando la forma sensual que hace posible su presentación plástica o concreta. Lo cual amerita un delicado proceso, pues a la vez que el arte debe ir más allá de lo exterior —y por tanto en un sentido *sich von der Natur entfernen* (distanciarse de la naturaleza)—; tiene que poder capturar lo unidad de verdad y belleza que es equivalente a *das inwohnende Naturgeist* (el espíritu natural inherente). Lo espiritual inherente es algo que está más allá de la creatividad del artista: se encuentra substantivamente en lo existente como lo propio de sí mismo, y en última instancia conduce a lo Absoluto. De allí que Schelling pueda decir que el arte debe lograr *das in der Natur in der Tat Seiende darzustellen*, acto en el que se ve la objetividad de su esencia (SW 3: 395-8). Lo esencial se halla tras los fenómenos y a la vez está en las cosas mismas; y cuando se lo capta por el proceso artístico, se hace presente ese interior espíritu natural. De ese modo la idea de un reflejo de lo esencial en los objetos de la naturaleza viviente y espiritual conduce a Schelling a coincidir con algunas ideas propias de la mimesis del clasicismo,<sup>67</sup> como que el arte debe asemejarse a la naturaleza, y que la propia obra artística debe aparecer como semejante a una “obra de la naturaleza” (SW 3: 399-401).

Si consideramos las teorías contemporáneas sobre el reflejo artístico, que se caracterizan por diluir el concepto de imitación y tender a un análisis formalista del obrar artístico,<sup>68</sup> resalta la posición del idealismo objetivo de Schelling que partiendo del papel de la subjetividad en la creación llega a dejar de lado toda consideración mecánica de la mimesis, pero que rompe también la separación entre cosa en sí y cosa conocida del idealismo subjetivo. Al volver a introducir lo objetivo-esencial en la tradición de la libre actividad imaginativa en el arte, Schelling evita la arbitrariedad de la construcción subjetiva y el formalismo de la belleza sin objeto. Ya en su colaboración con Hegel en

---

<sup>67</sup> Como en Boileau o La Harpe.

<sup>68</sup> A partir del Formalismo Ruso y la Escuela de Praga.

Jena acerca de cuestiones epistemológicas y estéticas (cf. LUKÁCS 1966a: 81), Schelling arribó a una forma de conciliación —relevante también para Hegel, con precedente en Schiller— entre la autonomía del arte y la cuestión de su objetividad esencial; cuestión central para una teoría materialista-histórica del arte.

En sus investigaciones sobre estética, Schelling<sup>69</sup> quiso poder hacer de la legalidad de las cosas que *ellas mismas* nos presentan cuando las examinamos, el foco orientador del conocimiento y del arte. Y entiende el proceso que nos lleva a la comprensión de su legalidad como una penetración hacia su realidad, desplegando conceptualmente sus particularidades propias, inmanentes. Esto le conduce a una noción similar a la teoría neoplatónica de ἀρχέτυπος (cf. Plot. V 8.3.1 ss.). Schelling piensa el despliegue de las cualidades inmanentes como un proceso que sucede *recortándose* en lo Absoluto, comprendido bajo la perspectiva más fundante de que hay un principio primero e incondicionado que debe ser la explicación lógica y ontológica última de cada legalidad particular en el universo. Las cosas son presentadas en el arte tal de modo que se las coloca en relación directa con lo Absoluto; desde ese punto de vista general y universal —que caracteriza a la filosofía y al arte—, se tornan arquetípicas. Para Schelling el arte puede hacer presentes los arquetipos como ninguna otra praxis y conocimiento, puesto que la dación de la forma propia del arte es una clase eminente de *Konstruktion* (construcción).<sup>70</sup> En *Philosophie der Kunst* (1802-3) se dice: "Demgemäß ist die wahre Konstruktion der Kunst Darstellung ihrer Formen als Formen der Dinge, wie sie an sich oder wie sie im Absoluten sind" (SW 3: 35). Construir significa poner las cosas desde la perspectiva de lo absoluto, uniendo lo particular con lo universal, en el sentido de que lo particular es visto desde la perspectiva de lo universal y lo universal es reconducido a lo particular (cf. SCHELLING 1907c). El arte logra esto como construcción, en la presentación de las formas de las cosas con base en su esencialidad. Y tal esquema de la labor artística requiere una consideración y una justificación de una teoría del reflejo dialéctico de la realidad por el arte, puesto que hay que enunciar las diferentes relaciones dialécticas que se establecen entre los productos artísticos y las ideas arquetípicas, que no solo van más allá de la copia simple, sino que requieren un delicado proceso que en el arte tiene lugar para manifestar la formas arquetípicas en la legalidad de los objetos. Además, y esto no menos relevante para una teoría del reflejo,

---

<sup>69</sup> Particularmente en su primera etapa filosófica, antes de que retornara a la cátedra en Berlín para contrarrestar la influencia de Hegel; problema que no podemos abordar aquí.

<sup>70</sup> Sobre el concepto construcción en Schelling y su relación con el sistema kantiano, cf. WEBER (1998).

en esta reproducción hay que tener en cuenta la dialéctica de la esencia y el fenómeno que debe operarse para avanzar desde las formas aparentes a la legalidad que el objeto despliega en la investigación filosófica.

### 1.1.2.3 Hegel

El idealismo alemán desde Kant desarrolla ampliamente el lado activo del pensamiento, de forma contraria al materialismo ilustrado que ponía el énfasis en la determinación del pensamiento por el ser. Pero, cuando por medio del “idealismo objetivo” el contenido y la objetividad en sí del objeto conocido son reintroducidos en la herencia de la filosofía subjetivista kantiana y de sus problemas, se hace posible teóricamente una defensa más articulada de la relación entre el pensamiento reflexivo y su correspondiente objeto exterior —se posibilita, entonces, la dialéctica—. Hegel es quien consuma este proceso.<sup>71</sup> Su práctica filosófica se caracteriza por haber abarcado la dialéctica del pensar en el marco de la relación entre proceso histórico por un lado y de sistema conceptual autoconstituyente por el otro; asociación que permite comprender el pensamiento y la organización social desde un punto de vista a la vez histórico y sistemático. Este entronque histórico-sistemático al abordar la dialéctica del pensamiento reflexivo moderno, en particular en el terreno de la estética, es antecedente de la argumentación de Lukács.<sup>72</sup>

Hegel incluye, en su filosofía estética, la historia y esquema del origen y transformación de las “categorías estéticas” en el marco general de la historia total de la humanidad. Para su filosofía, el concepto, devenido categoría, devuelve la relación entre el movimiento conjunto de la historia y la trabazón sistemática de los diferentes momentos de aquel movimiento. Lo que quiere decir que, para el tratamiento filosófico de la idea del arte, se manifiesta como decisivo el planteamiento de la manera en que deben ser concebidos históricamente y dialécticamente los distintos “periodos artísticos”, y el modo como tales periodos artísticos se relacionan con el concepto general de arte.<sup>73</sup> Con esta perspectiva se quiere desentrañar, por medio de una fenomenología histórica, lo esencial del arte en la movilidad de la historia, de manera que sea posible encuadrarlo

---

<sup>71</sup> Un estudio del desarrollo de la teoría epistemológica en el Idealismo alemán desde Kant hasta Hegel en LIMNATIS (2008).

<sup>72</sup> Cf. su artículo (LUKÁCS 1966a: 123-66) dedicado a la filosofía estética hegeliana.

<sup>73</sup> Para un análisis de la comprensión hegeliana del devenir histórico de las artes cf. WYSS (1999).

en un sistema lógico del saber.<sup>74</sup> De acuerdo a Hegel la idea de arte que se hace transparente en esta historia coincide —ya desde los escritos más tempranos— con el arte griego clásico,<sup>75</sup> cuyo tiempo Hegel considera la época estética como tal, en la cual el arte era la forma natural de manifestación del Espíritu. Pero, aun aceptando esto, Hegel intenta comprender todas y cada una de aquellas etapas en que se efectiviza el desarrollo del arte hasta llegar a la forma adecuada de manifestación del Espíritu: esas etapas precarias en que aún el ideal no se ha alcanzado, y aquellas tardías en que el arte ya no puede ser sino una forma superada (*aufgehoben*) en el despliegue histórico del desarrollo de la autoconciencia. Entonces es característico de Hegel el que trate de abarcar todas las peculiaridades dialécticas y todas las contradicciones que caracterizan los periodos artísticos transitorios en su relación general con la “idea filosófica de arte”, con la pretensión de incluir a todos sus momentos parciales, y disponerlos como momentos de aquella. Tal esquema llega, desplegando las muchas cuestiones que permite esta perspectiva, a precisar problemas centrales aparecidos y vinculados con el desarrollo histórico de la praxis y teoría artísticas.<sup>76</sup> El principal mecanismo con que Hegel realiza este programa es con la elaboración de las categorías estéticas.<sup>77</sup> En tanto idealista objetivo, Hegel quiere fundamentar la objetividad de las categorías como algo independiente de la conciencia humana, y como un algo que tiene validez para la estética, ya por medio de su propio carácter histórico, ya por su esencia relativa en vinculación con un punto de vista sistemático que debe ser también fundamentado históricamente. Las categorías estéticas sirven a Hegel para mostrar el entrelazamiento dialéctico entre lo que es particular históricamente, y lo que es general y justificado en el plano de la Idea. Esto conduce a dos resultados relevantes para el tema de nuestra tesis: el hecho que el arte, como momento que corresponde a la intuición, verá superado su punto de vista por el que corresponde a los momentos de la representación y del concepto; y el hecho que en el estadio de lo estético se presentan problemas que superan el mero planteamiento y presentación artísticos. Las categorías estéticas son el resultado

---

<sup>74</sup> SCHNEIDER (2008) estudia la posición de lo bello y del arte en la filosofía hegeliana, y en particular en la *Wissenschaft der Logik*.

<sup>75</sup> LUKÁCS (1966a:128-33) examina las implicaciones políticas de esta referencia permanente a las formas del arte clásico. TAMINIAUX (1967) ha puesto en claro la importancia de Schiller para mucho de la interpretación hegeliana de los griegos.

<sup>76</sup> Explícitamente afirma LUKÁCS (1966a: 123) que Hegel da, sino los fundamentos, por lo menos las bases para la correcta comprensión histórica y estética de los fenómenos particulares de la historia conjunta del arte.

<sup>77</sup> Sobre las categorías estéticas hegelianas cf. GERTHMANN-STIEFERT (2005: 60 ss.).

de análisis histórico y dialéctico de contenidos sociales más amplios, que reciben una peculiar configuración estética. Así, por ejemplo, la relación entre “contenido” y “forma” es entendida de tal modo que el individuo creador *recibe* el contenido al que da forma, desde una realidad objetiva social e histórica, siempre en un caso concreto;<sup>78</sup> la cuestión de que, de ese modo, es el contenido (histórico-social) el que termina influyendo a la forma por intermedio de su propio desenvolvimiento, será una de las herencias principales de la filosofía de Hegel;<sup>79</sup> y como veremos, determinante para Lukács.

Es característico de Hegel ver, tras los desenvolvimientos humanos y naturales la “huella” de la autoconciencia; no deja de reconocer que aquella actividad, sin embargo, no puede realizarse sin unas condiciones dadas, que la subjetividad artística recoge y elabora desde el punto de vista de la intuición. En la relación con el devenir de la historia se reafirma una “peculiaridad” de la perspectiva artística, a partir de la cual el artista se apropia y reproduce artísticamente su mundo. La realidad social condiciona la concreción de los medios artísticos que fueron efectivos en cada época, permitiéndonos entender históricamente los criterios artísticos que imponían sus pretensiones a la actividad del artista. La relación de la obra de arte, y en último término, la relación de su contenido elaborado con las exigencias de tal periodo humano recortado sobre el fondo de las etapas del despliegue de la autoconciencia, proporciona los criterios para estimar en qué medida el artista se expresa adecuadamente en cada forma artística.<sup>80</sup> Así se da la consecuencia —aun en el seno y auge del idealismo— de que las formas artísticas para Hegel ya no pueden ser arbitrarias, de que el propio carácter de ellas —lo que diríamos su peculiaridad— se determina de acuerdo con su pretensión de expresar los rasgos esenciales de tal fase histórico-social dada. Acontece un cambio permanente en las “formas” de acuerdo con esta complicada relación dialéctica con las fases históricas del arte recortadas sobre las fases del Espíritu; los géneros artísticos se desarrollan, degeneran, o bien nacen otros nuevos, y se delinea históricamente el carácter peculiar de cada uno. Cuando se alcanza un desarrollo elevado del Espíritu, la referencia a un arte específico con sus exigencias formales es menos importante que la expresión de la

---

<sup>78</sup> BUNGAY (1984: 62:70) examina la relación forma/contenido que se encuentra supuesta en la estética hegelina.

<sup>79</sup> Como formulación que conduce a lo que ADORNO (1998: 213) ha calificado de *Inhaltsästhetik* (una estética del contenido).

<sup>80</sup> Sobre la concepción a la vez histórico y sistemática de forma artística en Hegel cf. GETHMANN-SIEFERT (1995: 214-8).

riqueza de lo tratado artísticamente por la forma. Tal puede entreverse de lo que afirma en la segunda parte de las *Vorlesungen über die Ästhetik*, hablando del fin del arte romántico:

Das Gebundensein an einen besonderen Gehalt und eine nur für diesen Stoff passenden Art der Darstellung ist für heutigen Künstler etwas Vergangenes, und die Kunst ist dadurch ein freies Instrument geworden, das er nach Maßgabe seiner subjektiven Geschichtlichkeit in Bezug auf jeden Inhalt, welcher Art auch sei, gleichmäßig handhaben kann (HThW 15: 235).

El cambio histórico, que comprende los géneros y la relación materia/forma en su historicidad, lleva a entender la evolución de las formas como algo justificado que tiene su conexión con la historia total del desenvolvimiento del Espíritu. Es propio del sistema estético hegeliano el que no arriba a un relativismo histórico a partir de este esquema del desenvolvimiento del Espíritu, pues los cambios del arte intentan ser comprendidos en categorías estéticas que conservan su relativa necesidad en el contexto del despliegue general histórico, y pueden explicarse a través de un conjunto conceptual en el que tienen su lugar y al que apuntan según una perspectiva inmanente de totalidad.

Para los fines de esta tesis será de utilidad examinar un poco más de cerca la idea hegeliana de arte.<sup>81</sup> Una de las nociones que distinguen el pensamiento estético de Hegel respecto del de Kant y de los estetas del siglo XVIII que veían en el arte sobre todo el ejercicio de la imaginación —y lo aproxima a los hermanos Schlegel, Schiller, Moritz y Schelling—, es que para Hegel el arte no es sólo un espacio particular de la experiencia humana y del pensamiento, sino que es en sí mismo necesario para completar la misma experiencia humana, y ha intervenido en su desarrollo histórico (cf. KAMINSKY 1962: 29 ss.). Esto se explica de acuerdo al esquema hegeliano de desarrollo de la autoconciencia del Espíritu, esto es, del desenvolvimiento de la Idea hasta llegar a ser ella misma. Según Hegel, la Idea, incluida ya desde el principio del proceso teleológico del despliegue del Espíritu, como el arquetipo teórico al que ese desarrollo tiende, se manifiesta como una “fuerza” detrás de la evolución espiritual y física de los momentos históricos. Cada edad sucesiva es, en un sentido, un momento más en la evolución de las figuras de la conciencia; y en otro sentido, un grado más en el conocimiento de la concretización de la Idea. Todo esto en un largo y complejo proceso que se remonta a siglos de progreso en el conocimiento humano. Para Hegel, generaciones de pensamientos y doctrinas han tenido que pasar para traer sólo un poco más de luz en esta clarificación de la Idea a la razón. Así, los pensadores más tempranos representaban la Idea en su forma más

---

<sup>81</sup> Para una pertinente introducción a este cuestión cf. GETHMAN-SIEFERT (2005).



abstracta: postularon una noción de ser vaga e indefinida; en acuerdo con esto, el arte más temprano es más bien un arte informe y vago. El artista disponía de una escasa comprensión del mismo estadio de su experiencia, a la vez que tal experiencia se encontraba más bien orientada hacia la exterioridad. Un avance en las figuras de la conciencia significó a la vez un mayor conocimiento de la experiencia histórica y un mayor auto-reconocimiento en ella. Lo cual hace posible afirmar que el arte evolucionó, en tanto que el artista, desde épocas primitivas, se hizo cada vez más consciente de qué es lo que estaba en su experiencia en el momento en que quería hacer una obra artística. El resultado de tal labor y creación artística, concebido de manera general en su ámbito propio, es lo bello, que se presenta como manifestación de la Idea con la peculiaridad de la “forma sensible”<sup>82</sup> —de allí que su estudio pueda ser llamado estética, cuyo ἔτυμον, el vocablo αἴσθησις, denota la experiencia sensible (cf. LSJ, s.v. I) —. Forma sensible que en el esquema hegeliano corresponde siempre a la intuición, aun cuando nos hallemos en otros momentos posteriores del Espíritu. La manifestación sensible de la idea se da siempre en un lugar y en tiempo concretos y con diversos grados de conveniencia. Asumiendo esta caracterización del espacio que define a lo estético Hegel afirma que el proceso de *manifestación sensible* de la Idea y en último término de lo Absoluto<sup>83</sup> tuvo su época más adecuada con los griegos de la Antigüedad clásica. En la posterior historia del arte no se trata exactamente de que los medios artísticos degeneraran —al menos así se puede sostener desde la segunda edición de la *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* (1827) (cf. SCHNEIDER 1998: 50 ss.)—, sino de que la Idea siguió un desarrollo en un plano que rebasa lo puramente estético; plano que después de la época de los griegos hace problemática la manifestación adecuada de la Idea (cada vez más compleja, espiritual) en el terreno sensible del arte, en etapas superiores del proceso civilizatorio efectivizado por diferentes épocas y naciones.<sup>84</sup>

Volviendo a las investigaciones históricas de Hegel por las cuales busca captar la procesualidad del desarrollo del arte mediante categorías, es adecuado mencionar que la periodización del arte que se presenta en la *Vorlesungen über die Ästhetik*<sup>85</sup> deriva de la

---

<sup>82</sup> Como se constata en HThW 15: 144: “Das Schöne bestimmt sich dadurch als das sinnliche Scheinen der Idee”.

<sup>83</sup> En HThW 13: 90 Hegel llama al arte una “representación sensible” de lo Absoluto

<sup>84</sup> De allí, en parte, el “carácter de pasado” (*Vergangenheitscharakter*) que tienen para Hegel las producciones artísticas; cf. GADAMER (1985; 1993).

<sup>85</sup> Sobre la historia de la edición de las lecciones sobre estética y las discusiones al respecto puede consultarse GERTHMANN-STIEFERT (2005); también su “Introducción” (1998: XV-CCXXIV) a las notas de Hotho sobre las lecciones de 1823 y recogidas en *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*.

atención a las condiciones “concretas” y a la dialéctica movilidad de la historia; algo que, captado según conceptos especulativos y suponiendo ya el ámbito de la Razón y de las formas más altas de la Idea —i.e. implicando un marco de totalidad—, permite encuadrar las etapas básicas del arte como distintas formas de lo bello. Tales formas son estudiadas en la segunda parte de las *Vorlesungen über die Ästhetik* —según la edición de 1835 por Hotho—: “Entwicklung des Ideals zu den besonderen Formen des Kunstschönen” (HThW 13: 389ss.). Así, hallamos la <forma simbólica>, en la cual la idea busca su primera manifestación, en donde la forma se aplica a un contenido aún indeterminado; la <forma clásica>, que ya supone un perfecto acuerdo de fondo y forma para la manifestación de la idea, pues el artista, trabajando la forma, logra como un refinamiento de su fondo, su perfecto manejo por sus medios artísticos; lo cual supone y permite el advenimiento de la verdadera personalidad. Ya vimos que, para Hegel, el arte es un medio de manifestación de las capacidades de la personalidad, que históricamente estuvo íntimamente ligado con el nacimiento de la cultura y la civilización, particularmente en la sociedad griega. Pero, sostiene Hegel, ya en el fondo del arte clásico se halla contenido el principio de su propia destrucción y transformación; fenómeno que conduce a la forma romántica y cristiana, que es la forma donde la personalidad del clasicismo deja de manifestarse en lo exterior y la idea se vuelve sobre sí misma, en consonancia con la aparición de formas más elevadas en el despliegue de la conciencia. Sucede entonces que lo ideal recurre más a los medios que permiten el desenvolvimiento de la interioridad y a una vuelta más reflexiva sobre sí mismo. Sin embargo de la pertinencia de aquel paso en el marco general del devenir del Espíritu, acontece que con el advenimiento del “arte romántico” acuerdo perfecto que existía entre materia y forma ha pasado ya.<sup>86</sup> Esto tiene como consecuencia que, según Hegel, en la edad moderna el contenido dado por la sociedad, con todas sus contradicciones y todos sus conflictos, con toda la complejidad del ordenamiento social, y con todas las duras condiciones de su desarrollo, termina haciendo difícil —o imposible— la adecuación entre forma y contenido que requiere la manifestación sensible de la Idea por el arte. Ésto implica una estructura del reflejo que se establece entre el contenido y la forma en un nivel, y entre la “relación forma/contenido” y la

---

<sup>86</sup> La “expresión de la forma” se manifiesta entonces como algo inminentemente subjetivo, de allí su importancia en un arte volcado a la expresión de la subjetividad interior como es el romántico. Recordemos que para Hegel las artes que se adecúan a la *romantische Kunstform*, son “welche die Innerlichkeit des Subjekts zu gestalten berufen sind” (HThW 13: 258).

“época histórico-social” en otro nivel, que será heredada por la teoría marxista del arte y por la teoría del reflejo de Lukács.

Por otro lado, siendo el “principio” del mundo moderno el dominio del pensamiento *autoconsciente*, Hegel asume la tarea de encontrar la correspondencia del arte con este principio. En las *Vorlesungen über die Ästhetik*, discutiendo el paso de la escultura clásica a las artes propias de la modernidad, se lo explica con relación a la importancia que adquiere el principio de la subjetividad, y se habla así de “die künstlerische Darstellungsweise hineinbrechende Prinzip der Subjektivität” (HThW 15: 11). Esto es, se está suponiendo un principio de reflejo para el arte que es cercano a la noción básica de mimesis como “llevar una cosa a otro nivel”; pues la argumentación supone que el arte representa de algún modo el grado de desarrollo del Espíritu de cada época, si bien en su respectivo nivel —el de la expresión sensible—, y con sus respectivos medios. La orientación general del sistema hegeliano, que supone una perspectiva idealista y ve en la naturaleza misma una manifestación del pensamiento espiritual, no impide que en la argumentación se encuentre tanto el recurso a la historia como la primacía del contenido —y del movimiento histórico de éste— para la evolución de la forma. Por lo que puede afirmarse que, de un modo básico, abarcadas en categorías, y referidas a un sistema estético general, son las “condiciones sociales” las que acceden de una u otra forma a la representación sensible. El sistema de la artes (*das System der einzelnen Künste*) implica de manera general la relación de cada género artístico con el mundo —en tanto conjunto de condiciones sociales, y en tanto momento histórico concreto— para el establecimiento de sus características esenciales, esto es, para la determinación de su naturaleza.<sup>87</sup>

Como ya hemos referido, el idealismo del sistema hegeliano es un idealismo objetivo, que se presenta con la aspiración a reconocer la realidad objetiva independiente de la subjetividad que conoce y elabora los datos de la experiencia, y busca expresar tal realidad filosóficamente en una forma dialécticamente racional. Tiene por ello que usar un concepto de reflejo por el cual en última instancia es la realidad objetiva la que encuentra una correspondencia en nuestro pensamiento; pero respetando el carácter inter-relacional del proceso por el que sucede la correspondencia en el movimiento reflexivo del pensamiento. En Hegel el pensamiento va avanzando en concreción y

---

<sup>87</sup> JAPP (1987: 242) hablando del papel de Hegel en el desarrollo de la forma dramática explica: "Wichtiger als die Frage nach den Einzelheiten dieser poetologischen Weltdeutung ist indes der Umstand, dass Hegel das Wesen der Gattungen im ganzen als ein Weltverhältnis (ein Verhältnis zur Welt) begreift: woraus sich dann freilich die Notwendigkeit ergibt, der Wandel der Welt in das poetische Kalkül einzubeziehen".

riqueza de contenidos según un movimiento dialéctico que toma en cuenta los datos de la realidad objetiva; tal movimiento va haciendo pasar los conceptos por momentos cada más más reflexivos que se pueden seguir en la historia, y va haciendo avanzar el pensamiento mismo hacia formas más desarrolladas. El pensamiento se reconoce progresivamente en el contenido de su propio accionar, y la conciencia actual de la época se hace cada vez más conocedora de sí misma. Sentado este postulado, nótese que si bien en Hegel la realidad exterior devuelve la imagen de la actividad de la autoconciencia en tanto manifestación del Espíritu, aquella realidad también tiene su objetividad y su propio carácter; de allí el alcance de su idealismo objetivo, que lleva a Hegel pese a todo a hacer numerosos análisis históricos de situaciones concretas y de épocas históricas. Si bien es cierto que más que un proceso dialéctico entre la naturaleza exterior por un lado y el pensamiento humano por el otro, existe la dialéctica subjetiva de la conciencia, qué es más fundante; también se comprueba que las formas y el esquema del movimiento dialéctico hegeliano de la conciencia toman en cuenta a los contextos históricos concretos y su procesualidad, en la medida en que la conciencia comprende aquellos contextos y es estimulada por ellos. En este sentido Lukács ha posido afirmar —siguiendo ideas de Marx (cf. MEW 40: 573-7)— que en Hegel la dialéctica subjetiva de la conciencia es como el *reflejo aproximado* del proceso dialéctico objetivo (cf. LUKÁCS 1966a: 138). Constatación que también se cumple para las determinaciones conceptuales de la estética hegeliana.

El entendimiento específico de Hegel de la idea de mimesis, relacionado con cuestiones que aquí hemos tratado, se inclina por ver en la mimesis (*Nachahmung*) sobre todo la maestría técnica de quien sabe imitar bien las cosas de la naturaleza, y, vinculado con ello, la problemática relacionada con los medios de los cuales el artista se sirve para llevar a cabo esta tarea. Considerado de este modo, como producto de la mimesis/imitación, el arte es solo una *Kunststück* (HThW 13: 76) resultado de un proceso más bien mecánico y artesanal, y no es plenamente una *Kunstwerk*, donde se manifiesta la capacidad creadora, la libertad de la subjetividad.<sup>88</sup> De modo que Hegel excluye del proceso compositivo de la obra de arte a la directa expresión de una mera exterioridad

---

<sup>88</sup> Aquí hay como se ha visto una clara diferencia frente al ataque a la mimesis de Sócrates y Platón, pues Hegel está finalmente defendiendo al arte. DESMOND (1978: 307): “Socrates attacks imitation to attack art; Hegel attacks imitation not to attack art, but to defend it in a shape other than imitative, to defend art as creative”.

fenoménica.<sup>89</sup> Esta postura es decisiva para el entendimiento del problema del reflejo en la estética, pues no se trata de que el arte tenga que ser mimético en la reproducción de lo real particular, sino de que responda al movimiento total de la historia —que le proporciona los contenidos de la representación— de acuerdo siempre con su propia peculiaridad. Incluso la noción de belleza natural es puesta bajo un nuevo enfoque, en cuanto que lo que se busca descubrir con lo bello natural el proceso sintético por el que la subjetividad —o el Absoluto— ha desenvuelto su acción creadora *en la naturaleza y en el mundo*, siempre teniendo en mente el arquetipo del sujeto creador artístico. A través de la belleza natural se produce el encuentro del hombre consigo mismo; en tanto que el reconocimiento de la subjetividad creadora en la naturaleza actualiza el libre ejercicio de las facultades humanas, y estas son, en lo esencial, semejantes a la libertad que se descubre en la contemplación de lo bello natural. De allí la importancia que en el idealismo clásico alemán toma la estética para captar aspectos esenciales de lo humano, que solo en lo estético encuentran su desarrollo más alto, y de allí también el interés progresivo que se dedica a la estética como esfera propia, en lugar de resolverla en las cuestiones particulares —como la naturaleza de específica de lo bello, la utilidad moral de las artes, la capacidad de instruir y entretener, etcétera— que antes jalonaban las investigaciones sobre el arte. En Hegel, que es culminación de este proceso en el idealismo alemán, la noción de belleza natural que se había impuesto desde Batteux no es sino un reflejo del Espíritu, y otro momento sin autonomía propia<sup>90</sup> que únicamente encuentra su verdad en el conjunto sistemático de la filosofía estética (cf. HThW 13: 12). Para Hegel, ninguna de las cuestiones particulares que entran en juego en la teorización estética es más importante que el hecho filosófico general de que en el arte el hombre —aunque desde un punto de vista idealista, pues el hombre es predicado de la autoconciencia— *se encuentra* a sí mismo, o más precisamente, el Espíritu *se encuentra* al Espíritu y reconoce los distintos momentos de su despliegue objetivo. El enfoque histórico y el modelo sistemático de Hegel, que lleva a enlazar unos problemas con

---

<sup>89</sup> HThW 13: 21: "Erst jenseits der Unmittelbarkeit des Empfindens und der äußerlichen Gegenstände ist die echte Wirklichkeit zu finden. Denn wahrhaft wirklich ist nur das Anundfürsichseiende, das Substantielle der Natur und des Geistes, das sich zwar Gegenwart und Dasein gibt, aber in diesem Dasein das Anundfürsichseiende bleibt und so erst wahrhaft wirklich ist. Das Walten dieser allgemeinen Mächte ist es gerade, was die Kunst hervorhebt und erscheinen lässt".

<sup>90</sup> No podemos entrar aquí en la discusión de las diferencias entre la edición de Hotho, canónica en el s. XIX, y la primera reconstrucción crítica de Lasson, en la cuestión de la posición autónoma de la "belleza natural". GADAMER (1993b: 221-3) afirma que en la edición de Hotho hay una excesiva acentuación de esta autonomía de la belleza en relación a las implicaciones del sistema.

otros, da lugar para que en su filosofía lo estético sea tratado como un espacio teórico en sí mismo, independientemente de cualquier cuestión que pueda ocurrir en la argumentación. Su filosofía implica la asunción de una específica perspectiva estética para abordar contenidos y problemas humanos, aunque aquella luego sea superada por otros momentos superiores. El fenómeno del arte como tal se ubica entonces en el centro de la estética, a pesar de su relatividad y carácter de momento: veremos la influencia de un esquema semejante en la teoría del reflejo estético lukácsiana.

## 1.2 EL REFLEJO PARA EL MATERIALISMO HISTÓRICO

Para estudiar este tema será productivo tratar una serie de nociones hegelianas del reflejo en un ámbito más general que el concerniente a lo estético. En la redacción manuscrita de la introducción al curso de invierno de 1830-1 dedicado a filosofía de la historia —intitulado por Hegel *Philosophiae historiae universalis partem priorem*—,<sup>91</sup> se encuentra una afirmación que explica el objeto que persigue una filosofía de la historia en sentido hegeliano. No se trata de encontrar precisamente el método más racional y científico de acercamiento a los datos que nos presenta la historia, sino que la racionalidad del método filosófico parte ya del supuesto de que va a encontrar la misma estructura racional en los hechos históricos, del supuesto de que la razón anima a la historia; así se afirma:

Ich will über den vorläufigen Begriff der Philosophie der Weltgeschichte zunächst dies bemerken, dass, wie ich gesagt, man in erster Linie der Philosophie den Vorwurf macht, dass sie mit Gedanken an die Geschichte gehe und diese nach Gedanken betrachte. Der einzige Gedanke, den sie mitbringt, ist aber der einfache Gedanke der Vernunft, dass die Vernunft die Welt beherrscht, dass sie also auch in der Weltgeschichte vernünftig zugegangen ist. Diese Überzeugung und Einsicht ist eine Voraussetzung in Ansehung der Geschichte als solcher überhaupt (HEGEL 1955: 28; HGW 18: 140).

Aún más, la razón, esencial a la historia, justifica la racionalidad propia del método filosófico que a ella se acerca. Retendremos sólo una de las implicaciones aquí supuestas: hay en Hegel la afirmación de la racionalidad como algo “intrínseco” a la historia, que es tarea de la filosofía poner de manifiesto. Y una historia racional es, vista de un modo comprensivo, la realidad, en tanto que es el término exterior de los

---

<sup>91</sup> Recogida en *Die Vernunft in der Geschichte*, ed. Hoffmeister (HEGEL 1955) como el “Zweiter Entwurf” de la “Einleitung”; y en *Vorlesungsmanuskripte II (1818-1831)* vol. 18 de la *Gesammelte Werke* ed. Jaeschke (HGW 18). Sobre la historia textual de las *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* cf. la relación de MCCARNEY (2000: 7-10).

pensamientos y de las intenciones subjetivas de los diferentes individuos históricos. La existencia de la razón en la realidad —tomada como categoría en sí misma— había sido reconocida por Hegel en la *Wissenschaft der Logik* (1816, pub. 1833-4):

Aber insofern gesagt wird, dass Verstand, dass Vernunft in der gegenständlichen Welt ist, dass der Geist und die Natur allgemeine Gesetze habe, nach welchen ihr Leben und ihre Veränderungen sich machen, so wird zugegeben, dass die Denkbestimmungen ebenso sehr objektiven Wert und Existenz haben (HThW 5: 45).

Pero esta condición que había sido establecida desde el punto de vista especulativo de la lógica conceptual, debe corresponder a los exhaustivos análisis históricos de la filosofía. Desde Hegel y el idealismo alemán se hace posible la unión entre una justificación histórica comprensiva de la realidad —con riqueza de análisis fenomenológicos—, y el entronque de los postulados especulativos. La herencia hegeliana en Marx —y de Lenin y Lukács— se deja ver en su entendimiento del problema del reflejo según estos parámetros. La relación entre pensamiento y mundo supone una noción de reflejo que no puede ser entendida sin recurrir al devenir histórico del pensamiento y de la razón, y sin una fijación sistemática de su posición en el esquema general del pensamiento y del mundo. La negación de la conexión entre un método histórico de investigación de las causas sociales y una filosofía de la historia (cf. BERNSTEIN 1961: 204-5), y contemporáneamente, la separación entre lo lógico y lo histórico en *Das Kapital* (=K) (cf. HAUG 2004), se ha enfrentado al problema de no desvirtuar tanto la construcción sistemática de la filosofía como el método investigativo de los fenómenos; y un entendimiento del reflejo será, por su propia naturaleza, adecuado para diagnosticar el grado y el modo en que pueden depender uno de otro el momento histórico y el sistemático. Pero la recurrencia a Hegel en este sentido, que era útil para hacer explícita aquella cuestión, nos sirve también para notar que la noción de naturaleza racional —la correspondencia entre la naturaleza/historia por un lado y “a razón por el otro— es la idea más significativa que sobre el reflejo tomó el marxismo de la herencia del pensamiento hegeliano: esto es, en Hegel hay un sentido epistemológico-ontológico del reflejo que en su esquema general encontraremos también en el marxismo.

Para Hegel, el Estado puede ser comprendido como algo en sí mismo racional; el proceso que conduce a él, y los distintos momentos que lo justifican, manifiestan todos una estructura racional; así mismo, el mundo humano que sostiene aquella estructura se dispone racionalmente y es por ese motivo que es capaz de realizarla. Esta es una de las consecuencias de la filosofía del derecho hegeliana y de su comprensión de la

positividad del sistema jurídico institucional. La interpretación —en un tiempo corriente— que ve en esta interpretación de la razón de las instituciones político-sociales y del orden del derecho, una justificación del orden prusiano del tiempo de Hegel,<sup>92</sup> parece ignorar que a fin de cuentas ningún orden se construye sin la razón y que todo cambio histórico debe proceder de forma racional. Engels veía esto cuando a propósito de la racionalidad hegeliana en el Estado y la realidad, afirmaba que si se la toma como interpretación respecto de la sociedad humana y la historicidad de sus instituciones, muestra que hay momentos históricos que dejan de ser racionales debido a sus propias contradicciones, dejando lugar a otros momentos que se imponen progresivamente con una racionalidad propia heredera del futuro (cf. MEW 21: 266). Si el materialismo elaborado por Marx ve la racionalidad en aquello que Hegel llamaba el Espíritu Objetivo, y concibe el cambio y la transformación social como racionales,<sup>93</sup> implica en esto una interpretación del reflejo respecto de la relación pensamiento/sociedad que es hegeliana, y que se superpone al llamado conservadurismo de Hegel. También para Marx la realidad ha de ser racional,<sup>94</sup> aunque su entendimiento de los fenómenos histórico-sociales sea materialista frente a Hegel, y también para Marx el análisis histórico de las instituciones sociales se da de modo que nos transparenta categorías que están entroncadas en un sistema racionalmente reconstruible.

Es ilustrativo que para señalar la relación indisoluble entre pensamiento y realidad (social) haya recurrido Hegel en las *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, a una imagen que recuerda al espejo: “Wer die Welt vernünftig ansieht, den sieht sie auch vernünftig an, beides ist in Wechselbestimmung” (HThW 12: 23). Esto es, la razón especulativa fundamenta su sistema filosófico con su pretensión de abarcar racionalmente los momentos del devenir de la autoconciencia en la historia y los

---

<sup>92</sup> Interpretación que históricamente se ve ya en las *Vorlesungen über Hegel und seine Zeit* (1857) de Hayms. MÄHRLEIN (2000: 133): “Diesen Satz versteht Haym als die Absage an jede Veränderung und die Ernüchterung zu völliger Zufriedenheit. Sie sei eine treue Auslegung der bestehenden Staatsordnung und erhebe diese damit zu Unabänderlichkeit [...] Hayms Deutung hat dazu geführt, dass Hegel im Ruf des Estatismus stand und in der philosophischen Diskussion des 19. Jahrhunderts keine Rolle mehr spielte”.

<sup>93</sup> Debemos recordar como la pretendida “irracionalidad” en la historia y en la vida social ha servido para justificar la reacción y el fascismo.

<sup>94</sup> En carta a Engels el 14.02.1858, Marx comenta a propósito de la Lógica de Hegel, que había estado leyendo, que le gustaría poder exponer la racionalidad del método que hay en ella. MEW 29: 260: “Wenn je wieder Zeit für solche Arbeiten kommt, hätte ich große Lust, die Rationelle der Methode [Hegels] dem gemeinen Menschenverstand zugänglich zu machen”. WOLF (2010) se sirve de esta carta para entrar en una disquisición, tradicional dentro de la *Neue Marx-Lektüre* (cf. ELBE 2008: 12-32), sobre los paralelismos entre el análisis lógico de Marx y de Hegel.



diferentes espacios de la naturaleza y el pensamiento, por medio del recurso a la “figura” de unas imágenes que recíprocamente se devuelven sus contornos y características: al comprender la razón en la historia y en el mundo, el hombre va descubriendo —puesto que esto se realiza por grados, con las figuras de la autoconciencia que Hegel va siguiendo en la *Phänomenologie des Geistes*— la propia racionalidad de la que él es manifestación. Quien comprende la estructura en la exterioridad ve que esta le devuelve la estructura, el principio racional, que le constituye a sí mismo. La noción de *Wechselbestimmung* (determinación cambiante)<sup>95</sup> comprueba lo inseparables que son ambos momentos; y que en el proceso de su concreción y desarrollo se determinan influyéndose uno al otro. La idea de reflejo que aquí se cumple no es simplemente una semejanza que se descubre entre ambos términos, sino que asume la estructura de la relación dialéctica.

Fue Feuerbach quien, de una manera influyente para la historia del materialismo histórico, vio que allí estaba supuesta una perspectiva idealista a ser superada si se quería comprender el mundo social y civil. Y es que la relación dialéctica que se da en este reflejo entre hombre y mundo, por el cual se descubre y se despliega la racionalidad misma, está siempre supuesta en el nivel de la autoconciencia. Hegel, al considerar al mundo como exteriorización con su propia objetividad relativa, subsume los momentos de la exterioridad al movimiento del pensamiento reflexivo, y de lo que se trata finalmente es de las figuras del pensamiento. Por eso Feuerbach entendió hacer una transformación en la herencia de la filosofía hegeliana cuando entendió que el término objetivo de la relación era exactamente el mundo humano, y que el término subjetivo expresaba ese mundo como contenido en forma de ideas religiosas. Para Feuerbach todavía hay racionalidad en el mundo humano y en el pensamiento, pero desarrolla la correspondencia que entre ellos dos existe en el sentido de que el pensamiento refleja de forma fantásica, mítica, religiosa, la racionalidad que se encuentra en el mundo; forma fantásica que tiene en su nivel una racionalidad —pues de lo contrario no podría ser comprendida— que debe ser criticada y superada. Por ello Feuerbach parece realizar la inversión de las nociones hegelianas que íbamos siguiendo, la primera *Umkehrung* filosófica que será instrumental para la conformación del pensamiento marxista, conduciendo la idea de la determinación recíproca de pensamiento y realidad por medio

---

<sup>95</sup> Aunque ya Kant había hablado de *Wechselbegriffen* (cf. KW 4: 86), el uso del término parece referirse al “Satz der Wechselbestimmung” postulado en *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794-5) por FICHTE (1971: 41). WAIBEL (2010) ha indagado la relevancia de tal noción fichteana en los orígenes del idealismo clásico alemán.

de la razón hasta el principio materialista de que la realidad social primaria es elaborada fantasmáticamente por medio del pensamiento religioso, quien toma al pensamiento religioso como lo primero. En *Das Wesen des Christentums* (1841) afirma: "Das Jenseits ist das Diesseits im Spiegel der Phantasie – das bezaubernde Bild, im Sinne der Religion das Urbild, des Diesseits" (FEUERBACH 1967: 311). Esta aseveración se encuentra situada en el contexto del programa crítico de Feuerbach, que, sobre la base de una crítica de los presupuestos idealistas y las falsas ideas religiosas que imperan en la sociedad, buscaba la consecución de lo humano individual, procediendo tanto a una crítica de las nociones antropológicas imperantes como del papel que la subjetividad había alcanzado en su época. Para Feuerbach se trata de comprender las falsas ideas religiosas como una proyección de lo humano; comprensión cuya consecución por medio de la crítica filosófica tendría como resultado el entendimiento correcto de la realidad material y una posición más libre de cada individuo en la sociedad moderna —recordemos los ataques al individualismo que Feuerbach lleva a cabo por medio de la "crítica a las ideas"—. La noción de proyección en Feuerbach —que implica el uso de la metáfora del reflejo— quiere ser una inversión por la cual el pensamiento especulativo descubre las fantasías de la religión en su falsa racionalidad y busca su crítica y superación ideológicas (cf. KONERSMANN 1988; HENNING 2000: 43 ss.).

No es casual que Engels, en un libro dedicado a la comprensión de la superación del idealismo clásico, recoja la importancia de la crítica y busque su —para él "real"— superación y culminación. En *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie* (1866, rev. 1888) afirma que "Die große Grundfrage aller, speziell neueren Philosophie ist die nach dem Verhältnis von Denken und Sein" (MEW 21: 274); y era pretensión suya que, siguiendo la teoría elaborada por Marx —con su propia colaboración— era por fin posible la superación del idealismo hegeliano en esta relación entre pensamiento y ser, y la real comprensión materialista de este problema. El marxismo ha hecho de ese modo una revolución de la crítica materialista de Feuerbach a Hegel, llegando a lo que Marx y Engels consideraban la verdadera *Umkehrung* de la filosofía.<sup>96</sup> Antes hemos esbozado algunas dimensiones que sobre el reflejo hereda el marxismo del sistema hegeliano, y la validación que en ambos sistemas se encuentra de

---

<sup>96</sup> Ya desde la *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie* (cf. MEW 1: 291) Marx sostenía que la filosofía idealista hegeliana era una inversión del verdadero proceso histórico; habría que darle pues la orientación materialista correcta y con ello *superar* a la "filosofía", la cual es concebida según se deja ver en las *Thesen über Feuerbach* (cf. MEW 40: 533-6) de acuerdo al modelo del idealismo clásico alemán y su disolución por los hegelianos de izquierda.

la razón en el mundo y en el pensamiento; pero la interpretación de la historia social y de la historia del pensamiento que lleva a cabo el marxismo es algo tan decisivo, que casi justifica el *locus communis* de que con el marxismo se ha dado vuelta al sistema hegeliano:<sup>97</sup> En Hegel hay prioridad de la autoconciencia; en Feuerbach la crítica todavía se mueve frente a las formas y a los espejismos de la autoconciencia —en realidad sin salir del plano ideal— para tratar de constituir el hombre real y autónomo; con Marx y Engels el acento está puesto en el término objetivo de la relación pensamiento/realidad de modo estrictamente materialista, esto es, en la actividad productiva material de los hombres y sus relaciones sociales concretas. Todo entendimiento de la historia y la construcción de un sistema conceptual parte de esta evidencia primera. De ese modo, respecto de la metáfora del reflejo, por primera vez lo humano en su concreta existencia y temporalidad es puesto como lo “primero” y sus instituciones, sus creencias dominantes en una época, sus sistemas de eticidad y de derecho, se ven perfilados en relación a esto primero como lo “segundo”. De un modo especial y lleno de mediaciones, el pensamiento y las instituciones humanas “llevan a su propio plano” la actividad material que en la construcción y reconstrucción de su vida realizan los hombres.

El entendimiento que tiene Engels de tal cuestión, íntimamente relacionado con la indagación de una filosofía que relacione el pensamiento y el ser, se puede hallar explícitamente formulado en la *Dialektik der Natur* (1873-1886). En un pasaje de ese libro Engels contrapone dos orientaciones filosóficas: la metafísica, que procede con categorías fijas, permanentes, ahistóricas; y la dialéctica, que procede con categorías movibles. La orientación dialéctica —particularmente en la filosofía de Hegel— entiende que el carácter permanente de las causas y los efectos, orígenes y consecuencias, identidad y diferencia, apariencia y realidad, en una palabra, el carácter permanente de las categorías es algo insostenible (*unhaltbar*) (cf. MEW 20: 472). La comprensión de la realidad se lleva a cabo por conceptos que implican el movimiento, y que se oponen unos a otros de modo que llaman a su superación; la oposición de las categorías es un medio que pone en evidencia la movilidad de la historia. Aquella filosofía encuentra además que el análisis de un polo de la relación dialéctica implica *in nuce* una forma de comprobación del polo opuesto, y aún más, que un determinado punto (*bestimmter Punkt*) de un polo, puede cambiarse en un punto del polo opuesto (íd). En ese sentido se desarrolla una lógica de las relaciones entre las categorías. La conexión de estas

---

<sup>97</sup> Idea que tendría su base en afirmaciones del mismo Marx, cf. MEW 23: 27.

afirmaciones engelsianas con los postulados de la lógica hegeliana —como aquel que sostiene la superación de la unilateralidad de las determinaciones del pensamiento en la multilateralidad de las determinaciones del *spekulativer Begriff* (concepto especulativo), o la doctrina del *spekulativer Satz* (proposición especulativa) según la cual una proposición que conserva la perspectiva y el nivel de la razón muestra la coincidencia de sujeto y predicado (cf. HThW 3: 42 ss.)—, pone en claro la herencia hegeliana en el entendimiento engelsiano de la relación reflexiva de las categorías. Asumiendo Engels esta perspectiva metódica, y con la pretensión declarada de incorporar el método dialéctico a una filosofía materialista, recurre a la metáfora del reflejo para señalar la distancia —y por tanto la vinculación relativa— que el marxismo tiene con Hegel:

Dies bei Hegel selbst mystisch, weil die Kategorien als präexistierend, und die Dialektik der realen Welt als ihr bloßer Abglanz erscheint. In Wirklichkeit umgekehrt: die Dialektik des Kopfs nur Widerschein der Bewegungsformen der realen Welt, der Natur wie der Geschichte (MEW 20: 472).

En las cartas del final de su vida, Engels reconoció que la necesaria inversión que había que hacer del idealismo en su época llevó a veces a una mayor matización en tonos polémicos del hecho que la “dialéctica de la realidad” es lo primero y que la “dialéctica de la cabeza” es lo segundo.<sup>98</sup> Recordemos además el uso manifiesto de vocablos que entroncan con el “campo léxico” de reflejo (*Abglanz*, *Widerschein*), para entender la inversión materialista del sistema hegeliano: Engels explicita aquí la idea de reflejo en el sentido de una profundización y revolución de la *Umkehrung* feuerbachiana para mostrar que en la relación/correspondencia entre pensamiento y realidad —que supone la racionalidad de ambos espacios— lo “primero” es la dinámica del mundo real (en el cual por lo demás, se incluyen las relaciones concretas entre naturaleza, historia y sociedad) y lo “segundo” —sin dejar de influir en lo primero— es la dinámica del pensamiento.

---

<sup>98</sup> E.g. en carta a Mehring de 14.07.1893 (MEW 39: 96) dice comentando la concepción materialista de la historia de aquél: "Sonst fehlt nur noch ein Punkt, der aber auch in den Sachen von Marx und mir regelmäßig nicht genug hervorgehoben ist und in Beziehung auf den uns alle gleiche Schuld trifft. Nämlich wir alle haben zunächst das Hauptgewicht auf die Ableitung der politischen, rechtlichen und sonstigen ideologischen Vorstellungen und durch diese Vorstellungen vermittelten Handlungen aus den ökonomischen Grundtatsachen gelegt und legen müssen. Dabei haben wir dann die formelle Seite über der inhaltlichen vernachlässigt: die Art und Weise, wie diese Vorstellungen etc. zustande kommen. Das hat denn den Gegnern willkommenen Anlaß zu Mißverständnissen resp. Entstellungen gegeben". O a Joseph Bloch de 21-2/12/1890 (MEW 37: 463) donde insiste en completar la noción de determinación económica en última instancia con los otros factores sociales.

Pero el pensador marxista que más hizo para difundir la noción tradicional de teoría del reflejo en el marxismo es Lenin. En vista de la importancia del concepto, él no creía decir nada nuevo dentro del marxismo cuando ponía en evidencia el papel de una teoría del reflejo para la comprensión del entendimiento humano y de la realidad social; las implicaciones de una teoría del reflejo con el carácter que hemos señalado en este breve esbozo de Engels están presentes desde los escritos más tempranos de Engels y de Marx. El escrito temprano a través del cual Marx llevaba a cabo su crítica y superación del sistema hegeliano no pudo ser conocido por Lenin,<sup>99</sup> aunque la lectura de los escritos —incluso los más rigurosamente económicos— que estaban disponibles en su tiempo le pusieron en contacto con las implicaciones de una teoría del reflejo de carácter histórico, materialista, dialectico y social como se encuentra en todos los trabajos teóricos de Marx. La afirmación de Lenin según la cual ningún pensador podría entender *Das Kapital* si no leía antes la *Wissenschaft der Logik* (cf. LENIN 1976: 180), muestra que Lenin no era extraño a los presupuestos filosóficos de aquella decisiva crítica de economía política. Lenin mismo pudo tener contacto con la filosofía de Hegel —en particular con la *Wissenschaft der Logik*—, y su comprensión de la teoría del reflejo, debida a su conocimiento de los escritos marxistas, solo pudo afinarse y precisarse. Es tradicional recurrir al escrito *Materialismo y Empiriocriticismo* (1909) (=ME) para mostrar las pretendidas virtudes y defectos del entendimiento leniniano del reflejo (e.g. ADORNO 1966; HABERMAS 1971; HORKHEIMER 1978). Más adecuada en la línea que hemos seguido de la afirmación del reflejo que viene de Hegel, nos parece aquella obra en la que Lenin rinde cuentas con la filosofía hegeliana desde el trasfondo de su propia formación marxista, esto es, la que se encuentra en los llamados *Apuntes a la Ciencia de la Lógica de Hegel* (1916) (=Ph).<sup>100</sup>

Lejos de las disputas intelectuales y las afirmaciones polémicas que hacen a ME un escrito muy cercano a la literatura propagandista, los apuntes de Lenin muestran la ocupación intensa en cuestiones importantes de filosofía a propósito de Hegel, en la que el mismo pensamiento de Lenin parece acentuarse, a la vez que ampliarse y revolucionarse; haremos unas breves menciones de este momento clave en el marxismo

---

<sup>99</sup> Los *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844* descubiertos por Landshut/Meyer en los archivos del SPD y publicados en la URSS parcialmente en 1927, y más completamente en 1932; e incluso ni siquiera *Die deutsche Ideologie*, que apareció en 1932.

<sup>100</sup> Aquí en LENIN (1987). BLOCH (1962: 382) afirmó —pensando en esta obra— que con su recurso a la Lógica hegeliana y a la dialéctica de las contradicciones, Lenin habría restaurado el auténtico marxismo

en lo que respecta a nuestro tema. En una de sus anotaciones críticas al texto de la *Wissenschaft der Logik*, Lenin lanza una afirmación que es ilustrativa para entender su noción de reflejo. Hegel habla en la parte de la *Wissenschaft der Logik* dedicada al *Fürsichsein* (el ser-para-sí): "Die Idealität des Fürsichseins als Totalität schlägt so fürs erste in die Realität um, und zwar in die festeste, abstrakteste, als Eins" (HThW 5: 183). De ello comenta Lenin:

El pensamiento de lo ideal pasando a la realidad es profundo: muy importante para la historia. Pero también en la vida personal del hombre es claro que esto contiene mucha verdad. Contra el materialismo vulgar. NB. La diferencia de lo ideal y de lo material no es tampoco incondicional, no es *überschwänglich*<sup>101</sup> (LENIN 1987: 113).

Lenin está leyendo a Hegel de un modo que posibilita su propia comprensión de la filosofía marxista como opuesta al "materialismo vulgar". Si un entendimiento mecánico de lo que significa la prioridad de lo material en la relación que explicita la metáfora del reflejo puede llevar a la separación entre pensamiento y realidad material, aquí Lenin defiende la conexión e influencia mutuas entre uno y otro momento de la relación. De allí que no se puedan diferenciar incondicionalmente lo ideal y lo material. Aún más, simpatizando con el idealismo de Hegel, corrobora que las ideas pueden pasar o influir en la realidad de un modo muy determinante para la historia y la vida personal de cada hombre, con lo que pone en evidencia la decisiva influencia de lo ideal aun como momento "secundario" en el proceso del reflejo. Si lo ideal y lo material no pueden ser separados incondicionalmente, y si se admite la influencia entre ambos momentos, eso quiere decir también no solo que el pensamiento representa a lo real, sino que lo real representa lo ideal, en cuanto recibe su influencia y se forma según él. Hay aquí una defensa de la interdependencia en la relación que supone la idea de reflejo.

Unas páginas más adelante en sus notas, Lenin explicita más ampliamente su entendimiento de la dialéctica. Respecto del pasaje en el cual Hegel cuestiona la lógica basada en la identidad y se remonta en última instancia a la filosofía griega, hace entusiastas afirmaciones de lo que la lógica hegeliana implica en el entendimiento de la naturaleza de los objetos y la realidad:

La esencia es un movimiento a través de momentos diferentes, una absoluta mediación consigo mismo... Identidad — diferencia — contradicción. De ahí que Hegel explique la unilateralidad, la inexactitud de la "ley de identidad" ( $A = A$ ) de la categoría (todas las determinaciones de lo que es, son categorías). Por tanto Hegel pone en claro la unilateralidad, la incorrección, de la ley de identidad  $A=A$ " (LENIN 1987: 130).

---

<sup>101</sup> En alemán en el texto original, mantenido en la traducción al castellano.

Y más adelante: “cada cosa concreta, cada concreto algo, permanece en múltiples y a menudo contradictorias relaciones con todo lo demás, ergo, es ella misma y otro” (ibíd.: 134). Esto no quiere decir, como tampoco en Hegel, que una cosa es y no es al mismo tiempo y en el mismo sentido, sino que pone de relieve que la cosa conocida despliega en el entendimiento humano una red propia de relaciones en tanto más determinaciones de ella nos son conocidas, red que hace posible comprenderla y abarcarla conceptualmente. El pensamiento avanza a través del enriquecimiento de determinaciones de la cosa, de lo abstracto a lo concreto, y es refrendado en la práctica:

Ser = Nada —la idea del devenir, del desarrollo. Antes que nada centellean las impresiones, luego surge algo —después se desarrollan los conceptos de calidad # (la determinación de la cosa o el fenómeno) y cantidad. Después de eso el estudio y la reflexión dirigen el pensamiento hacia la cognición de la identidad —de la diferencia —del fundamento —de la esencia versus el fenómeno —de la causalidad, etc. Todos estos momentos (pasos, etapas, procesos) de la cognición se mueven en dirección del sujeto al objeto, son puestos a prueba en la práctica y llegan, a través de esa prueba, a la verdad (ibid: 309).

La historicidad de la realidad y del mundo social humano, el hecho de que el ser sea de forma más profunda el devenir, solo corroboran esta condición. En cuanto consideramos la interconexión conceptual progresiva como una condición objetiva que no deriva simplemente del movimiento reflexivo del pensamiento, se puede decir que la cosa misma está conformada según las relaciones —a menudo de oposición— en que se halla con otros objetos. Por ello enfocar a los objetos desde el punto de vista de la “identidad” aun en de la manera más objetiva, es un punto de vista demasiado unilateral.

En un pasaje de la *Wissenschaft der Logik* dedicada a “ley de contradicción” se lee:

Es ist aber eines der Grundvorurteile der bisherigen Logik und des gewöhnlichen Vorstellens, als ob der Widerspruch nicht eine so wesenhafte und immanente Bestimmung sei als die Identität; ja, wenn von Rangordnung die Rede und beide Bestimmungen als getrennte festzuhalten wären, so wäre der Widerspruch für das Tiefere und Wesenhaftere zu nehmen. Denn die Identität ihm gegenüber ist nur die Bestimmung des einfachen Unmittelbaren, des toten Seins; er aber ist die Wurzel aller Bewegung und Lebendigkeit; nur insofern etwas in sich selbst einen Widerspruch hat, bewegt es sich, hat Trieb und Tätigkeit (HThW 6 1979=1834: 75).

Acerca de cuya argumentación nota Lenin:

Movimiento y “auto-movimiento” (este inopinado —independiente—, espontáneo, internamente necesario), “cambio”, “movimiento y vitalidad”, “el principio de auto-movimiento”, impulso (Trieb) al “movimiento” y a la “actividad” —lo opuesto al “ser muerto”. Este núcleo tenía que ser descubierto, entendido, *hinüberretten*, puesto al desnudo, refinado; lo cual realizaron precisamente Marx y Engels. La idea del movimiento y el cambio universales (1813, Lógica) fue conjeturada antes de su aplicación a la vida y a la sociedad. Se

proclamó con respecto a la sociedad antes de demostrarse en su aplicación al hombre (LENIN 1987: 136-7).

Lenin entiende aquí la ley de contradicción como principio del automovimiento, que considera como una noción central de la lógica hegeliana; pues, como se deja ver en su análisis, nos brinda la perspectiva adecuada para entender la realidad en su vitalidad, en su inmanente procesualidad. Lo más significativo de esta comprensión es que Lenin la vincula directamente con el entendimiento de la vida y la sociedad; Marx y Engels serían, según él, los primeros en poner en práctica aquel programa con todas sus consecuencias filosóficas al conectarlo con la procesualidad histórico-social. Ahora bien, si la contradicción —como punto central para el entendimiento de la movilidad— es relevante, es porque pone en evidencia el ser como algo no muerto, no estático, y posibilita la comprensión de los cambios y las transformaciones en la vida y en lo social. Una conclusión que se sigue de esto para el reflejo es que aquél también debe ser entendido según el paradigma del movimiento, de la procesualidad, sostenida por una oposición que media la movilidad de sus extremos opuestos. Ningún término de la relación del reflejo puede permanecer estático ni en el pensamiento ni en la realidad.

Por eso es que consideramos necesario oponer, a la tradicional forma de entender el reflejo que sigue mecánicamente algunas afirmaciones de *ME*, aquella noción de reflejo más desarrollada y dialéctica que se encuentra en los apuntes sobre Hegel; pues aquí Lenin está pensando en el reflejo desde el punto de vista del “movimiento” y desde el nivel de “la vida social y las relaciones sociales”, el cual es el enfoque más productivo y decisivo del marxismo. “La conciencia del hombre —dice— refleja no solo el mundo objetivo, sino también que lo crea” (ibíd.: 200). Y más adelante:

La noción (=el hombre) como subjetiva, presupone de nuevo una otredad la cual es en-sí misma. Esta noción (=el hombre) es el impulso para realizarse a sí mismo, para darse a sí mismo objetividad en el mundo objetivo a través de él mismo, y para realizarse (completarse) él mismo... Es decir, que el mundo no satisface al hombre y éste decide cambiarlo por medio de su actividad (ibíd.: 201)

Con lo que hemos dicho de la complementariedad que supone la oposición entre ambos términos del reflejo, bastará para entender el sentido de estas afirmaciones: la conciencia refleja el mundo objetivo, pero el mundo objetivo también es influido en esta relación, de suerte que el mundo también refleja la conciencia (de allí la reivindicación del hecho de que la conciencia también crea al mundo); se establece entonces un proceso por el cual la conciencia se orienta, el mundo es representado imponiéndole sus propios



caracteres objetivos, y de nuevo la conciencia crea al mundo transformándolo de una manera diferente a lo que es.

La actividad del hombre, que ha construido para sí un cuadro objetivo del mundo, CAMBIA la realidad exterior, suprime su determinación (= altera tal o cual de sus aspectos o cualidades), le elimina así los rasgos de apariencia, exterioridad y nulidad; la torna en ser en sí y para sí (= objetivamente verdadera) (ibíd.: 206).

Es en este proceso que la noción “el hombre” se realiza a sí misma dándose objetividad en una naturaleza objetivada. Como se puede constatar, el centro de esta argumentación, en el corazón del pensamiento marxista, es comprender al reflejo según el paradigma del trabajo, de la acción práctica por la cual el hombre se crea (se objetiva y se reapropia) a sí mismo y se otorga objetividad en el mundo social que es su propia creación; de modo que con ello “se completa” a sí mismo. La relación entre hombre y mundo debe ser entendida, si hablamos de esta clase de reflejo, según el proceso del trabajo. Los polos opuestos del reflejo tienen que ser explicados por los caracteres y la estructura del proceso productivo. Y precisamente será Lukács quien con su teoría de una ontología del ser social llevará a su realización estos postulados vueltos a descubrir en el marxismo por Lenin, en su fructífero contacto con Hegel.

### 1.2.1 Marx

En un escrito que formaba parte de sus manuscritos sobre economía política de los años 1857-8, publicado y conocido como *Formen, die der kapitalistischen Produktion vorgehen* (1952) (= *Formen*) aparece una distinción que será como un hilo conductor de los párrafos que siguen acerca de las dimensiones del reflejo en los escritos de Marx;<sup>102</sup> y en

---

<sup>102</sup> Nótese que la línea de investigación que aquí seguiremos es característica por el hecho de que aceptamos como cierta la continuidad de los presupuestos de Marx desde los escritos del 44 hasta su obra final, en cuanto hace a la cuestión del reflejo. No es por una suposición acrítica que no recurrimos a una descripción de la evolución teórica de Marx, como se sabe, un tema muy debatido, sino que comprobamos —lo que requiere una discusión que no cabe seguir aquí— que desde los escritos del 44 nociones teóricas sobre el reflejo se mantienen en la obra de Marx, aunque luego se profundizan y se concretizan. MARCUSE (1962: 244) afirma acertadamente que las categorías de las obras juveniles de Marx tienen un carácter “crítico trascendental”, que es demostrado posteriormente en *Das Kapital* por medio de las categorías económicas mismas; por lo cual no hay revisión sino concretización de los conceptos. [Sobre la continuidad en los escritos filosóficos de Marx cf. e.g. SCHMIED-KOWARZIK (1981)]. Lo que tampoco impide comprobar que en la teoría de crítica económica de Marx, determinados conceptos —como el concepto de valor— alcanzaron una comprensión que él mismo llamaría correcta luego de su ocupación intensiva en la crítica económica

cuanto esto es necesario, en los de Engels/Marx.<sup>103</sup> En un pasaje en el que se discute sobre las condiciones de producción social, se las compara con las condiciones de existencia natural, en el sentido de que el hombre social “recibe” las condiciones de producción como si fueran condiciones dadas por la naturaleza: se las reproduce y se las desarrolla. La argumentación comprueba el carácter doble (*doppelt*) de tales condiciones de existencia:

Diese natürlichen Existenzbedingungen, zu denen er sich als zu ihm selbst gehörigem, unorganischem Leib verhält, sind selbst doppelt: 1. Subjektiver und 2. objektiver Natur. Er findet sich vor als Glied einer Familie, Stammes, Tribus etc. — die dann durch Mischung und Gegensatz mit andren historisch verschiedene Gestalt annehmen—; und als solches Glied bezieht er sich auf eine bestimmte Natur (sag hier noch Erde, Grund und Boden) als unorganisches Dasein seiner selbst, als Bedingung seiner Produktion und Reproduktion (MEW 42: 398).

De las implicaciones que se encuentran en este pasaje retendremos el sentido de la distinción y de la oposición que Marx sienta a propósito de las condiciones (sociales productivas) de existencia. Se entiende el carácter específico de las condiciones según el comportamiento que el hombre tiene frente a ellas, pero también este mismo comportamiento, manifiesta su relativa interdependencia. Tal precisión es relevante porque la noción de reflejo implica una relación entre dos dimensiones interrelacionadas. En el pensamiento marxista no hay condiciones (*Bedingungen*) más básicas que aquellas de la producción y reproducción natural de la vida; este es el enfoque materialista que, abordado según el devenir racional de la historia, es distintivo del marxismo. El hombre se relaciona con la naturaleza, con él mismo, y con la sociedad; pero la historia humana empieza con la producción material “intencional” de los

---

de finales de los años cincuenta. La posición que Marx tenía a fines de los cincuenta —mostrada por KRAHL (1971: 31ss.) y otros— de rebasar las limitaciones de la crítica juvenil a las “abstracciones filosóficas” mediante el uso de una forma de crítica que implicaba la labor de abstracción de las condiciones concretas de la producción material, y que por ello asumía la *revalorización* de la abstracción (hegeliana) como “medio de llegar a lo concreto”, no alcanza para constatar una inversión o contradicción entre los postulados anteriores y posteriores, y no es de consecuencias relevantes para una posible transformación en la teorización sobre el reflejo.

<sup>103</sup> Esto es, en dos escritos de colaboración: *Die Deutsche Ideologie* y *Die Heilige Familie*. En *Die Heilige Familie* las partes elaboradas por Marx y por Engels están respectivamente indicadas. El problema de separar el pensamiento de Marx y de Engels en *Die Deutsche Ideologie* no lo seguiremos aquí. En el *Marx-Engels Jahrbuch 2003* (Berlín: Akademie Verlag, 2004) se han publicado los manuscritos acerca de Feuerbach y Bauer que serán incluidos en la edición MEGA<sup>®</sup> I/5, que se propone dejar los textos tal como Marx, Engels, Hess y Weydemeyer los compusieron. Sin duda la fijación histórico-crítica del texto ayudará a precisar esta cuestión historiográfica.

hombres,<sup>104</sup> entonces, la historia empieza con una relación primitiva con las condiciones naturales de la producción, que median desde el principio la relación con la naturaleza y la relación social. Las relaciones del hombre con estas condiciones de existencia son subjetivas y objetivas. Las relaciones objetivas son entendidas como aquellas que el hombre establece con las condiciones de la naturaleza *per se*, frente a lo que podemos llamar la exterioridad, el polo opuesto de lo que es humano y social. Dado que las relaciones del hombre están siempre mediadas por el trabajo, la dimensión objetiva está señalada por la orientación permanente hacia la naturaleza en tanto exterioridad. La dimensión subjetiva es entendida como tal porque implica a los hombres como conciencias activas y sujetos actuantes; indica las relaciones intersubjetivas (de producción) en el seno de las sociedades.

Nuestro repaso analítico a los antecedentes del concepto lukácsiano del reflejo tomará en cuenta esta distinción. Si el hombre se forma a sí mismo con su trabajo, y su historia es la historia del desarrollo y cambio de sus fuerzas productivas,<sup>105</sup> no se debe ignorar que siempre hay algo que no es él y que es el polo exterior de su actividad. La dimensión objetiva del reflejo, entonces, se entiende como la relación entre lo humano con las condiciones que objetivamente se imponen en tanto condiciones que traspasan la inmediatez de lo social: la relación con el cosmos, con la naturaleza. El cosmos, la naturaleza, tienen prioridad ontológica frente al hombre, y aquello que aquél construye frente o sobre lo natural viene como segundo; aunque lo natural siempre llega mediado por lo humano. Esta última distinción es una noción básica de reflejo, pues, como veremos, implica que lo natural en tanto que es recibido y transformado por el hombre ya es siempre "mundo humanizado", y la sociedad se constituye como la naturaleza del hombre, de tal modo que en la relación reflexiva es el "mundo social" el que pasa a tomar el carácter de lo primario, y lo que el hombre piensa y actúa sobre ello como lo secundario. Hallamos pues, dos sentidos de la dimensión objetiva. La dimensión subjetiva se entiende como el entrar en relación que es explicitado por el reflejo en el

---

<sup>104</sup> MEW 3: 20 n.4: "Die erste Voraussetzung aller Menschengeschichte ist natürlich die Existenz lebendiger menschlicher Individuen. Der erste geschichtliche Akt dieser Individuen, wodurch sie sich von den Tieren unterscheiden, ist nicht, dass sie denken, sondern, dass sie anfangen, ihre Lebensmittel zu produzieren".

<sup>105</sup> MEW 27: 452: "Dank der einfachen Tatsache, dass jede neue Generation die von der alten Generation erworbenen Produktivkräfte vorfindet, die ihr als Rohmaterial für neue Produktion dienen, entsteht ein Zusammenhang in der Geschichte der Menschen, entsteht die Geschichte der Menschheit, die umso mehr Geschichte der Menschheit ist, je mehr die Produktivkräfte der Menschen und infolgedessen ihre gesellschaftlichen Beziehungen wachsen".

espacio intrínseco de la intersubjetividad establecida por las relaciones sociales de producción. Esta será la especificidad que daremos a aquellos dos vocablos: nada más que un instrumento analítico; todas las otras dimensiones las dejaremos entre paréntesis.

#### 1.2.1.1 Reflejo objetivo-social

La dimensión objetiva de reflejo, que es concebible como la relación entre el hombre y la naturaleza exterior, implica desde el primer momento que no podemos considerar a la naturaleza como algo abstracto que dejara afuera cualquier referencia al hombre. Desde los más tempranos escritos de Marx se constata que tiende a considerar a la naturaleza en el sentido que aquí le damos en lo que toca al proceso de desarrollo y devenir de lo humano. En los *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844* (pub. 1932) (=Ms 44) afirma Marx que la historia humana es el proceso de formación del hombre por sí mismo, y que por tanto, la historia construida por el trabajo aparece como la naturaleza del hombre:

Indem aber für den sozialistischen Menschen die ganze sogenannte Weltgeschichte nichts anders ist als die Erzeugung des Menschen durch die menschliche Arbeit, als das Werden der Natur für den Menschen, so hat er also den anschaulichen, unwiderstehlichen Beweis von seiner Geburt durch sich selbst, von seinem Entstehungsprozeß (MEW 40: 546).

El hombre se separa de la naturaleza inmediata y tiende a construirse todo un orden de objetos que, mediados por el trabajo y conciencia, tienen su propia objetividad; en el sentido de que el hombre recibe esos objetos como dados y los elabora y desarrolla, de tal modo que pasan a ser el nuevo espacio desde el cual el hombre construye su historia. La objetividad implica no solo la exterioridad y realidad de la naturaleza, sino la realidad de aquello que el hombre construye y frente a lo que se comporta a la manera de la naturaleza. De ese modo son objetivos los instrumentos del trabajo, pero también, por ejemplo, las instituciones sociales en su devenir histórico. Desde que Marx sienta esta condición histórico-ontológica —respecto de la realidad fundante de lo humano— nunca abandona el hecho de que el hombre con el trabajo va creando como una nueva naturaleza y que desde ese momento no podemos considerar a la naturaleza si no es mediante el proceso productivo humano y el devenir histórico de las relaciones sociales. En los mismos Ms 44 había escrito: "Die in der menschlichen Geschichte —dem Entstehungsakt der menschlichen Gesellschaft— werdende Natur ist die wirkliche Natur des Menschen, darum die Natur, wie sie durch die Industrie, wenn auch in entfremdeter Gestalt wird, die wahre anthropologische Natur ist" (MEW 40: 543). La

industria es una condición creada por el proceso de producción y reproducción de la vida en un particular momento histórico, es el resultado del proceso de exteriorización —y alienación— de las cualidades y potencialidades humanas, y por lo mismo es otra objetividad. Como objetividad con amplias implicaciones en el mundo histórico social, pasa a ser como la naturaleza antropológica del hombre: el hombre se comporta frente a lo que pone la industria, lo elabora, lo desarrolla y lo transforma. Así se comprende el problema epistemológico y ontológico que se sigue de intentar concebir a la naturaleza *per se* ya no como la objetividad frente a la que el hombre se comporta, sino como el polo exterior y opuesto a toda la praxis humana. Una crítica que se ha hecho a Engels es que con sus escritos de vejez que redactó luego de la muerte de Marx tendió a descuidar la dificultad de este problema (e.g. LUKÁCS 1968b: 37). Sin embargo el hombre no es la naturaleza en el sentido que apuntamos, y una teoría materialista deja en claro que hay un mundo exterior frente al que el hombre es también ser pasivo, y del que recibe su influencia: éste tiene prioridad ontológica frente a lo humano, pues el hombre no creó por sí mismo la materia de sus medios e instrumentos de producción y no creó, al crearse a sí mismo, todo el mundo exterior de modo semejante a como, según el entendimiento juvenil de Marx, la autoconciencia hegeliana crea la naturaleza y el mundo.<sup>106</sup> La revolución teórica del joven Marx en su polémica contra el idealismo implica también esto.

La forma más inmediata en que se presenta la influencia de la naturaleza en el mundo humano como objetividad exterior, de la cual el hombre recibe influencia y respecto de la cual es pasividad, acontece por intermedio del proceso que implica la necesidad. El hombre manifiesta su finitud y su dependencia en tanto que tiene necesidades que satisfacer, y por ellas entra en relación con la naturaleza inmediata. En *Die deutsche Ideologie* (=DI) Marx ha insistido en que el hombre responde a sus necesidades creándose un mundo histórico: “Die Menschen haben Geschichte, weil sie ihr Leben produzieren müssen, und zwar müssen auf bestimmte Weise: dies ist durch ihre physische Organisation gegeben; ebenso wie ihr Bewusstsein“ (MEW 3: 31). Esto supone un juego doble: el hombre impelido por la necesidad —de la propia inmanencia

---

<sup>106</sup> FINESCHI (2006) estudia el hecho, recalcado por la *Neue Marx-Lektüre*, de que el entendimiento marxista de Hegel se desplaza desde los primeros escritos que ven en Hegel fundamentalmente el teórico del proceso de la autoconciencia, hasta la posición de en torno a 1857 y a los escritos de economía política —los llamados *Rohentwurf* o también *Grundrisse*—, en la que se llega a ver en Hegel el teórico del proceso del paso de lo abstracto a lo concreto; interpretación que se deja ver en la conformación de *Das Kapital*. REICHEL (2001) ha insistido sobre la relación entre el proceder conceptual de la crítica de economía política marxista y la confrontación de estos años con Hegel.

de su cuerpo— se relaciona con la naturaleza exterior, y a la vez, en segundo término, la transforma mediante el proceso de producción. Tanto la naturaleza exterior como el hombre pasan a un proceso histórico. Cuando en los *Ms 44* Marx insiste en que los mismos sentidos humanos se forman históricamente, importa recordar que lo hacen conteniendo el comportamiento del hombre históricamente condicionado frente a la naturaleza exterior, un comportamiento que incluye cada vez más y más complicadas mediaciones:

Denn nicht nur die 5 Sinne, sondern auch die sogenannten geistigen Sinne, die praktischen Sinne (Wille, Liebe etc.), mit einem Wort der menschliche Sinn, die Menschlichkeit der Sinne wird erst durch das Dasein seines Gegenstandes, durch die vermenschlichte Natur. Die Bildung der 5 Sinne ist eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte. Der unter dem rohen praktischen Bedürfnis befangene Sinn hat auch nur einen bornierten Sinn (MEW 40: 541-2).

La existencia de las mediaciones entre naturaleza y hombre, que nos permite hablar cada vez más de naturaleza humanizada y sentidos humanizados, termina colocando a la naturaleza objetiva como aquello existente en sí mismo frente a lo cual el hombre satisface sus necesidades poniendo mediaciones. La definición de la naturaleza en ese sentido no tiene más alcance que la afirmación del hecho de que es algo con lo que el hombre entra en contacto en el proceso de la producción como polo opuesto de la actividad, ya que el mismo proceso de transformación de la naturaleza —y los conceptos a ello asociados— supone mediaciones.<sup>107</sup> Con el establecimiento definitivo del orden capitalista de producción se logra un mundo en el cual un rango considerable de los espacios correspondientes a lo humano se han configurado según categorías y procesos económico-sociales, y hay un mundo socializado con amplio control sobre la naturaleza. A la vez, el intercambio metabólico del hombre con la naturaleza deja su marca en la constitución misma de lo natural; lo cual tiene un resultado de amplias consecuencias: las categorías histórico-dialécticas que se desarrollan en el terreno de la sociedad y por medio del intercambio dialéctico del hombre con la naturaleza, deben “tener correspondencia” —en el sentido de una relación reflexiva de dos momentos interrelacionados por complicadas mediaciones— en una naturaleza en diversos grados humanizada. La misma dialéctica en la naturaleza aparece y puede ser captada en

---

<sup>107</sup> Para referirnos a un autor de tradición marxista, y lo que es más, lukácsiana, HOLZ (1983: 80 ss.) ha sostenido que son dos las características que una teoría fiel a la noción materialista del reflejo afirma para la naturaleza: el “contexto global” (*Gesamtzusammenhang*) de lo material, y el “movimiento” (*Bewegung*) como su forma de ser. Tal como se comprueba, determinaciones generales, que no avanzan sobre características concretas de lo natural.

cuanto aquella *entra a formar parte* del proceso dialéctico del proceso material de producción. Tenemos así, dicho *grosso modo*, dos dimensiones de reflejo respecto de la relación hombre/naturaleza: en la primera dimensión, ontológicamente más fundante, el hombre reacciona frente a la naturaleza inmediata construyéndose un mundo histórico propio; este mundo histórico refleja los condicionamientos naturales que siempre cobran efectividad en cuanto el hombre es una criatura con necesidades naturales. En la segunda dimensión, asentada sobre la primera (y que pese a todo no la elimina pues de otro modo supondríamos que el hombre crea *ex nihilo* la naturaleza), la naturaleza humanizada refleja la dialéctica del proceso productivo social.

Aquella división analítica que es operativa para no perder de vista el efectivo carácter materialista de una filosofía marxista, no impide que en el estudio histórico y económico ambas dimensiones del reflejo objetivo —como las hemos descrito— se relacionen estrechamente. En los *Ms 44* Marx entiende el trabajo por el cual el hombre transforma la naturaleza como una manifestación de la esencialidad humana:

Das praktische Erzeugen einer gegenständlichen Welt, die Bearbeitung der unorganischen Natur ist die Bewährung des Menschen als eines bewussten Gattungswesens, d.h. eines Wesens, das sich zu der Gattung als seinem eignen Wesen oder zu sich als Gattungswesen verhält (MEW 40: 516).

El proceso que se efectiviza en el trabajo nos muestra que el hombre se pone en contacto con la naturaleza exterior y que a la vez con ello se crea una propia esencia genérica, cuyas objetivaciones, históricamente situadas —las instituciones jurídicas, el estado, la industria etc.— pasan a ser su mundo. Aquí están supuestas las dos cosas: en el trabajo se hace efectivo el carácter primario ontológicamente de la naturaleza exterior en cuanto el hombre se relaciona con ella para satisfacer necesidades primarias; y de igual modo en el trabajo cobra efectividad la esencia humana que tiene legalidades que se encontrarán en la naturaleza humanizada. Que esto es algo que viene a la realidad con lo humano lo ha puesto en claro Marx en el mismo escrito del que tratamos:

Zwar produziert auch das Tier. Es baut sich ein Nest, Wohnungen, wie die Biene, Biber, Ameise etc. Allein es produziert nur, was es unmittelbar für sich oder sein Junges bedarf; es produziert einseitig, während der Mensch universell produziert; es produziert nur unter der Herrschaft des unmittelbaren physischen Bedürfnisses, während der Mensch selbst frei vom physischen Bedürfnis produziert und erst wahrhaft produziert in der Freiheit von demselben; es produziert nur sich selbst, während der Mensch die ganze Natur reproduziert; sein Produkt gehört unmittelbar zu seinem physischen Leib, während der Mensch frei seinem Produkt gegenübertritt (MEW 40: 517).

De la argumentación de Marx se sigue que tal proceso se realiza históricamente, de modo que progresivamente el hombre se va comportando más libremente con el

producto de su trabajo, y pone entre sí y la naturaleza inmediata más mediaciones resultado de su trabajo, de modo que su relación con ella es cada vez menos espontánea que la del animal. Mientras el animal se queda en una forma incipiente de lo que hemos llamado la primera dimensión del reflejo objetivo, el hombre con su trabajo llega a dialectizar la naturaleza y crea históricamente —en tanto que se crea a sí mismo como esencia— la segunda dimensión del reflejo objetivo.

Todo esto sigue al final el esquema del proceso productivo, cuyo movimiento condiciona el grado de humanización de la naturaleza y los modos en que se realiza. Como puede verse en el análisis que realiza Marx, una condición determinante que adquirió el proceso productivo está en el hecho de que la exteriorización y enajenación de la esencialidad humana condujo al establecimiento de la propiedad privada. Desde sus primeros escritos, Marx estudió la constitución de la propiedad privada como resultado histórico; de su argumentación retendremos aquí el hecho de que, hasta la historia presente, ha sido la propiedad privada —que indica siempre unas relaciones humanas que están atrás de aquella como categoría histórica social, y que no es un mero hecho positivo como cualquier cosa material— la que ha estado determinando al movimiento histórico de la producción y a las dos dimensiones del reflejo objetivo que él supone. En un pasaje de los *Ms 44* se lee:

Dies materielle, unmittelbar sinnliche Privateigentum ist der materielle sinnliche Ausdruck des entfremdeten menschlichen Lebens. Seine Bewegung —die Produktion und Konsumtion— ist die sinnliche Offenbarung von der Bewegung aller bisherigen Produktion, d.h. Verwirklichung oder Wirklichkeit des Menschen. Religion, Familie, Staat, Recht, Moral, Wissenschaft, Kunst etc. sind nur besondere Weisen der Produktion und fallen unter ihr allgemeines Gesetz (MEW 40: 537).

Las leyes generales de la producción, que implican una exteriorización y enajenación de la esencia humana en tanto que en la producción el hombre se objetiva, siguen históricamente el predominio de la forma de enajenación propia de la propiedad privada. La investigación para interpretar el modo como el hombre se comporta frente a la naturaleza y construye el mundo humano objetivo (segunda naturaleza) debe seguir este esquema. En lo tocante al segundo problema de ver el modo en que la naturaleza humanizada se constituye de modo propio como reflejo de las categorías económico-sociales, se debe tomar en cuenta las leyes históricas de la producción y el predominio presente de la propiedad privada con todas las diferentes categorías que esta implica, como la cosificación, la mercancía en tanto fetiche, el salario, el valor de cambio, etc.



En *Das Elend der Philosophie* (1847) (=Elend) Marx exponía la naturaleza de las categorías histórico sociales: "Die ökonomischen Kategorien sind nur die theoretischen Ausdrücke, die Abstraktionen der gesellschaftlichen Produktionsverhältnisse" (MEW 4: 130). Esto es, se encuentran en el pensamiento del hombre,<sup>108</sup> en la medida en que éste, para actuar, abstrae las condiciones de la realidad de modo que le permite llevar adelante el proceso del trabajo; así, las ideas de una época, las formas de conciencia social, pueden ser reconducidas a categorías. Por otro lado, las categorías están efectivamente en el proceso de producción; en la medida en que la praxis transformadora del hombre se articula en ciertas estructuras de acción, estas cristalizan en ciertas formas de relacionarse socialmente que van prefigurando el modo de producción. Tanto en la forma de categorías del pensamiento como en la forma de categorías del trabajo material, cambian históricamente, adquiriendo nuevas determinaciones y desplegando nuevas relaciones; pero siempre mantienen la suficiente consistencia y actualidad para mediar en la relación del hombre con la naturaleza y entre los hombres mismos. No son más que relaciones abstraídas, lo que no contradice que su efectividad histórica y su función analítica las tornen fundamentales en una teoría marxista de la sociedad y de la historia. Entonces podemos decir que las categorías son objetivas según la dimensión primera, en cuanto median la relación con la naturaleza exterior que está subyaciendo al mundo humano, y también que tienen objetividad en el sentido segundo, porque median las relaciones del hombre con el mundo humanizado que crea. Y además, tienen un carácter subjetivo *lato sensu*, porque son abstracciones de relaciones económico sociales entre los individuos, en tales momentos históricos, con tales condiciones presentes. Llegamos entonces a las dimensiones subjetivas de reflejo para el marxismo.

#### 1.2.1.2 Reflejo subjetivo-social

La relación entre las categorías como objetos conceptuales, que supone una estructura que se realiza por medio de un complejo haz de mediaciones entre dos o más categorías, se corresponde con la movilidad inmanente del pensamiento y de la conciencia humanos. La dialéctica de las categorías justifica al movimiento reflexivo del pensar. Importa sacar las conclusiones que se siguen de esta premisa. En primer lugar emerge una distinción básica: el hecho de que las categorías son los conceptos más adecuados para capturar la realidad histórico-social en su devenir y transformación sometida al

---

<sup>108</sup> En MEW 23: 90 son llamadas *Gedankenformen*.

proceso social del trabajo. Tal movilidad y procesualidad históricas nos permiten entroncar el carácter de las categorías con la noción hegeliana de dialéctica, y de allí el uso que en el marxismo se conserva del término. Pero esta dialéctica se diferencia de Hegel porque desde el principio Marx ha insistido en que los conceptos que abstrae el pensamiento deben corresponder con lo realidad social; que el movimiento que siguen los conceptos hegelianos debe ser la aproximación a un movimiento real de la historia de las sociedades humanas, la cual termina siendo “invertida” cuando se pone énfasis en lo ideal (cf. e.g. MEW 1: 206). Una segunda distinción es que las categorías son objetivas, i.e, corresponden a una determinada y relativa condición de un espacio de la realidad social, y que la relación establecida entre los diferentes espacios de la realidad, ya sea económica o político-social, supone un reflejo dialéctico que es estructural a cada momento respecto de los restantes. Ambos postulados (la dialecticidad y la objetividad de las categorías) nos llevan a una conclusión: la relación de reflejo dialéctico tiene su realidad originaria y primigenia en la praxis social, que se descubre siempre en relaciones reflexivas entre diferentes instancias sociales. El pensamiento puede aproximarse a esta realidad social a través de conceptos, y tales conceptos, por el hecho de conservar los caracteres de la realidad social —e.g. el devenir, la interdependencia de los momentos, su necesidad relativa, las mediaciones que complican el grado de correspondencia entre los momentos— pueden ser llamados también ellos mismos “dialécticos”. Pero es la realidad social la que es finalmente dialéctica; el pensamiento en cuanto se efectiviza y se concretiza, en cuanto alcanza un carácter de consistencia en la forma del derecho, de la moral, de las diferentes formas de ideología operantes en una sociedad, ya no es simplemente concepto, aunque pueda ser comprendido así. El pensamiento que quiere aproximarse a la realidad y que por ello hace uso de conceptos dialécticos —por ejemplo, en la ciencia de la crítica de economía política—, es muy diferente al pensamiento concretizado en la vida social como una positividad. Existe un proceder dialéctico, y categorías sociales dialécticas que se ajustan al tal proceder discursivo, pero tal condición es diferente del pensamiento objetivado socialmente, y es esencialmente diferente del pensamiento como tal.

En un primer sentido, el pensamiento que se aproxima a la realidad social que es dialéctica, no es él mismo dialéctico; el pensamiento es movimiento reflexivo entre momentos y etapas, que se sirve de aquél para captar la movilidad inherente a las relaciones dialécticas. El proceso del movimiento reflexivo del pensamiento que desde Descartes se hizo evidente para la conciencia moderna no aprueba hipostasiar la

dialéctica como un principio inherente y operante en el pensamiento como facultad. Así la dialéctica no es principio en el sentido en que lo es el principio de no contradicción; para aproximarse a la dialéctica de la realidad social se requiere un complejo de mediaciones a superar y un estadio muy avanzado en el movimiento reflexivo del pensar, que consiga no falsear la complejidad del proceso que en la realidad social se lleva a cabo. Que en los escritos de Marx se insista sobre la importancia de categorías que sostienen un reflejo dialectico para los análisis económico sociales, demuestra que esto es una exigencia del pensar reflexivo y materialista, y que no ocurre espontáneamente. Para Hegel, el hecho de que el entendimiento se detuviera en la apariencia era solo un momento del despliegue del Espíritu, que seguía un esquema dialéctico; pero, para Marx, lo que conserva una estructura dialéctica son las relaciones sociales que se concretizan en un modo histórico que hace posible entenderlas como categorías movibles y siempre cambiantes. Cuando el pensar abstrae las categorías dialécticas, esto supone un acercamiento a lo real-social que por Marx fue calificado de científico, y que no se deduce de un principio mismo del pensamiento, de un fin establecido en su movimiento que se realiza siempre que se piensa. Esto se comprueba en múltiples análisis concretos; así, como vemos, el proceso que supera la apariencia para remontarse a la esencia supone que entre apariencia y esencia hay un reflejo dialectico, pero tanto la apariencia como la esencia son conceptos que abstraemos en este caso para explicitar que un espacio dado de la realidad tiene una relación de reflejo con otro que es más fundante —aunque por lo demás éste es influido por aquél— y por tanto se mantiene siempre la referencia a una realidad social. Algo semejante se sigue del paso de lo “abstracto” a lo “concreto”. En la *Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie* (1903) (=Einkl 57) Marx, en polémica con Hegel, caracterizaba tal paso:

Hegel geriet daher auf die Illusion, das Reale als Resultat des sich in sich zusammenfassenden, in sich vertiefenden und aus sich selbst sich bewegenden Denkens zu fassen, während die Methode, vom Abstrakten zum Konkreten aufzusteigen, nur die Art für das Denken ist, sich das Konkrete anzueignen, es als ein geistig Konkretes zu reproduzieren (MEW 13: 632).

El esquema hegeliano del paso de lo abstracto a lo concreto se encuentra también en el proceder conceptual de Marx —así en las argumentaciones económicas de *K* (cf. REICHEL 2001)—, pero Marx insiste en resaltar el modo en que su uso de este esquema es materialista. Lo concreto es siempre una realidad social específica y particular; lo que busca el pensamiento es acercarse a la realidad por un proceso que hace que a partir de lo más abstracto, por medio de un complejo de mediaciones, se llegue a lo real en su

peculiaridad, mientras que a la vez no pierde el enfoque en la totalidad del proceso. En todo el movimiento del paso de lo abstracto a lo concreto se muestra el movimiento por el cual el pensamiento va perfilando determinaciones para captar lo real en un movimiento autoreflexivo, que enriquece continuamente los conceptos. Sucede entonces la explicitación conceptual de relaciones de reflejo dialéctico. De ese modo se torna evidente que entre los momentos más inmediatos y espontáneos del pensamiento —que se detienen en la apariencia— y los momentos más enriquecidos de mediaciones —que se acercan a la esencia— hay asimismo una relación de reflejo dialéctica. La argumentación de Marx no hace posible hablar de una dialéctica del pensamiento, sino en el sentido de que se supone un intento epistemológico por el que se trata de perfilar conceptos que se adecuen a la complejidad social, y el carácter que entonces adquieren estos conceptos.

Por otro lado, está el proceso de realización de la esencia humana. El pensamiento humano produce objetivaciones: tales objetivaciones —que en último término pueden ser reconducidas a variadas relaciones sociales— tienen en cuanto *corpus* de ideas su propia consistencia y sustancialidad. Es el caso del derecho positivo, del sistema de la eticidad, de la doctrina de las religiones, estudiados por Hegel como expresión del Espíritu Objetivo. Entre estas objetividades y las realidades sociales se establece un reflejo dialéctico, y al pensamiento le corresponde la tarea de desentrañar el grado de esencialidad de las ideas humanas en el nivel conceptual que las caracteriza, y ubicar su operatividad en el conjunto del proceso social; aquí cobran eficacia categorías como las de función social, génesis histórica, tendencia social y otras usadas por Lukács en sus escritos de filosofía política y social. En la medida que las categorías son objetividades con operatividad social en tanto praxis, se establecen entre ellas relaciones dialécticas con la estructura del reflejo.

Es así que debemos entender las categorías según el esquema de la teoría del reflejo: primero ubicarlas en el caso concreto de las relaciones sociales de producción, y segundo descubrirlas en las ideas sociales de los hombres en cuanto estas cobran consistencia y efectividad en la historia humana. Las categorías duran tanto como las relaciones que expresan, ya sea que busquen aproximarse a las relaciones concretas o a las ideas socialmente objetivadas —como el derecho, que en último término también puede ser reconducido a relaciones, en su necesidad relativa—. Al decir que las categorías son dialécticas como resultado de un proceso de aproximación, hay que reconocer que la aproximación se da hacia estos dos niveles. Sin relación estricta con

estos dos niveles no es autorizado hablar del carácter dialéctico de los conceptos ni de su realidad en sí. Como ejemplo de esto último, en la *Einl 57* está la crítica que hizo Marx al concepto de propiedad de Hegel en tanto categoría:

Aber haben diese einfachen Kategorien nicht auch eine unabhängige historische oder natürliche Existenz vor den konkreteren? Ça dépend. Z.B. Hegel fängt die Rechtsphilosophie richtig mit dem Besitz an, als der einfachsten rechtlichen Beziehung des Subjekts. Es existiert aber kein Besitz vor der Familie oder Herrschafts- und Knechtsverhältnissen, *die viel konkretere Verhältnisse sind* (MEW 13: 632) cursiva nuestra.

La categoría más simple para el derecho, la propiedad, es expresión de relaciones concretas más simples, como las relaciones de dominio y de servidumbre. En cuanto que el derecho es una forma de objetivación social, también la propiedad privada tiene consistencia propia relativa, puesto que hay relaciones sociales —de dominio, servidumbre, etcétera— que se articulan como “relaciones de propiedad” y que se mantienen de ese modo —dadas ciertas condiciones— en el transcurso de las diferentes etapas históricas. Según este esquema, hay un conjunto de ideas y de principios con operatividad en el proceso social que son las ideas y principios que el hombre tiene de la propiedad, y que se siguen en una sociedad dada para el establecimiento de contratos, asociaciones comerciales, obligaciones y derechos jurídico-sociales, etcétera; pero que no tienen realidad en sí independiente.

Lo que el pensamiento logra por la aproximación a todo este conjunto de fenómenos es lo que Marx llamaba una totalidad de pensamiento (*Gedankenganges*) que busca comprender la procesualidad del movimiento social en su completitud:

Das Ganze, wie es im Kopfe als Gedankenganges erscheint, ist ein Produkt des denkenden Kopfes, der sich die Welt in der ihm einzig möglichen Weise aneignet, einer Weise, die verschieden ist von der künstlerischen, religiösen, praktisch-geistigen Aneignung dieser Welt (MEW 13: 632).

Aquí está dada la especificidad de la teoría resultante de este proceso de aproximación, que muestra los resultados del método de investigación aplicado por Marx a la comprensión del todo social y por tanto a la comprensión del modo de producción capitalista, i.e., de la crítica de economía política marxista. El movimiento del pensamiento reflexivo debe poner en evidencia que hay una totalidad a la cual tiende su aproximación a partir de una estructura reflexiva cargada de mediaciones, que se ubica en el conjunto unitario que forman las totalidades parciales del proceso productivo, y sin en el que no es posible entender adecuadamente ningún fenómeno específico.

El pensamiento se orienta hacia lo real material; ésta es la disposición resultante del hecho social del trabajo tal como lo conceptualiza Marx. Del complejo de problemas que aquí se suponen y que abordaremos con más extensión al tratar del reflejo en Lukács —que avanza sobre estas cuestiones—, retenemos la orientación inmediata del pensamiento hacia la realidad. La producción espontánea de pensamientos en el contacto del hombre con su entorno es un momento de la relación general del hombre con la realidad; un momento de la conciencia, que corresponde a la vida cotidiana del hombre en sus labores habituales de producción y reproducción de la vida. Esta espontaneidad implica una primera relación con las determinaciones materiales de la existencia —luego complicada y desarrollada en otros espacios y en otras direcciones—, que hace que la conciencia espontánea de la vida efectivice el proceso de “llevar a otro nivel” de lo material impregnada por las determinaciones de las categorías económico-sociales. Así, en comparación con el saber que en la crítica de economía política permite encontrar la dialécticidad de la relación entre categorías sociales, el saber de la vida cotidiana conserva más la huella de las determinaciones que están inmediatamente presentes en las categorías, y se ocupa menos del complejo de las relaciones entre ellas.<sup>109</sup> De ese modo el saber de la vida cotidiana es más amplio y más primigenio que cualquier otro saber, pero es más abstracto y menos desarrollado respecto de la totalidad unitaria de mediaciones sociales.

Las ideas que produce la conciencia de la vida cotidiana no son automáticamente ideología en el sentido que entiende a la ideología como teorías cosificadas que están dispuestas según intereses de clase, puesto que como hemos visto las determinaciones de la vida cotidiana son más y más amplias que las que corresponden a la influencia de la categoría de la cosificación y a lo que puede situarse según los intereses de clase. Si puede decirse que en la conciencia de la vida cotidiana intervienen determinaciones que llevan la marca de la cosificación y los intereses de clase, no es autorizado decir que aquí se acaban todas las determinaciones con las que se relaciona y lleva a su propio nivel el pensamiento de los hombres en la vida diaria. En *K III* habla Marx de la gran influencia que alcanzan las determinaciones de la vida económica moderna en la vida práctica, de manera que los conceptos de los individuos expresan con facilidad las determinaciones económicas en su inmediatez:

Die Vorstellungen eines Kaufmanns, Börsenspekulanten, Bankiers sind notwendig ganz verkehrt. Die der Fabrikanten sind verfälscht durch die Zirkulationsakte, denen ihr Kapital

---

<sup>109</sup> Engels, que no desconocía esto, afirmó en una ocasión (MEW 20: 14): “die Kunst, mit Begriffen zu operieren, nicht eingeboren und auch nicht mit dem gewöhnlichen Alltagsbewusstsein gegeben ist”.

unterworfen ist, und durch die Ausglei chung der allgemeinen Profitrate. Die Konkurrenz spielt in diesen Köpfen notwendig auch eine ganz verkehrte Rolle (MEW 25: 325).

Y esto sucede porque las determinaciones de estas categorías económicas, como las de circulación, capital, etcétera, están consideradas en su inmediata movilidad y en buena parte aisladas de sus relaciones complementarias con el todo unitario de la producción, de modo que, por ejemplo, en la mente del especulador de bolsa el fenómeno de circulación del dinero y del alza y baja de divisas es fenómeno que *sigue* reglas inmanentes y casi esotéricas. En tales casos los hombres juzgan respecto de su realidad económica en una relación acrítica con las determinaciones que intervienen en la específica parcela de que se ocupan, de modo que en su cabeza el verdadero rol de de las categorías aparece invertido, tomándose los efectos por las causas. Marx caracteriza este fenómeno en contraposición a su propio método:

Wenn, wie der Leser zu seinem Leidwesen erkannt hat, die Analyse der wirklichen, inneren Zusammenhänge des kapitalistischen Produktionsprozesses ein sehr verwickeltes Ding und eine sehr ausführliche Arbeit ist; wenn es ein Werk der Wissenschaft ist, die sichtbare, bloß erscheinende Bewegung auf die innere wirkliche Bewegung zu reduzieren, so versteht es sich ganz von selbst, dass in den Köpfen der kapitalistischen Produktions- und Zirkulationsagenten sich Vorstellungen über die Produktionsgesetze bilden müssen, die von diesen Gesetzen ganz abweichen, und nur der bewusste Ausdruck der scheinbaren Bewegung sind (MEW 25: 324).

Ya hemos visto que para Marx las relaciones de reflejo dialectico que la crítica de economía política descubre no son algo evidente ni espontáneo de por sí, de modo que lo dialectico no puede ser principio ni norma del acto del pensar. En el pasaje citado se hace manifiesto el hecho de que los hombres, cuando en la labor de producción toman conciencia de las categorías económicas, hacen inmediatamente presente la *apariencia* del movimiento de aquellas categorías, y no su *movimiento interno y real* que rebasa su pensamiento así orientado. Así sucede cuando el hombre juzga como banquero, como especulador de bolsa, como capitalista, y demás roles semejantes, que es la instancia de su vida en que tienen una relación más espontánea con el proceso productivo, de distribución y consumo. Pero también, por otro lado, los hombres pueden juzgar las categorías económicas desde otras instancias de su vida cotidiana, instancias que rebasan su existencia virtualmente aislada del resto del proceso de la producción o de la aparentialidad de su movimiento. Entonces intervienen en la conciencia otras categorías, otras determinaciones, que desbordan la preminencia de las categorías económicas en relación inmediata. Al hablar de Lukács pondremos en evidencia este fenómeno, de amplias consecuencias para su teoría del reflejo.

De momento surge de la argumentación un resultado relevante. Cuando el hombre, en su vida cotidiana, juzga como banquero o como capitalista, etcétera, su conciencia hace efectivo un conjunto de relaciones sociales implicado en su rol individual en el conjunto de la producción. Si lo que el hombre es se dirime por el conjunto de sus relaciones sociales, cuando el hombre juzga y actúa en conexión con su rol adquirido en las relaciones del proceso productivo, las categorías que hace presente su conciencia tienen una relación inmediata con la articulación de las relaciones *lato sensu* económicas; esto quiere decir, en el orden social capitalista, que la articulación de la relación conciencia/realidad corresponderá con el esquema de la producción y del intercambio ordenados al capital. i.e., finalmente, se estará juzgando como burgués. En *DI* Marx caracterizaba la sociedad que se desarrolla según la producción y el intercambio como sociedad burguesa, porque el hombre burgués es aquel que efectiviza la sociedad:

Die bürgerliche Gesellschaft als solche entwickelt sich erst mit der Bourgeoisie; die unmittelbar aus der Produktion und dem Verkehr sich entwickelnde gesellschaftliche Organisation [...] ist indes fortwährend mit demselben Namen bezeichnet worden (MEW 3: 36).

Esto explica una relación siempre presente en la crítica de Marx a las manifestaciones del pensamiento burgués: cuando el hombre juzga en relación inmediata con las categorías económicas, y respecto de cuestiones que atañen a la vida económica del capitalismo, juzga limitada y distorsionadamente respecto del movimiento en su completitud, de modo que muchas veces toma el efecto por la causa e invierte la relación. Así es que, en las cabezas de los economistas de la sociedad capitalista que juzgan acríticamente las categorías económicas —por el hecho de que es la burguesía la que realiza a la sociedad moderna al actualizar la categorías que rigen el orden de producción—, el proceso de circulación sigue una lógica propia, la naturaleza de la forma del valor aparece mistificada por el predominio del valor de uso, y los conceptos como capital, tierra o propiedad adquieren una autonomía y existencia casi míticas, como sujetos que aparecen actuando por sí mismos. En este fenómeno se reconoce la caracterización marxista de la falsa conciencia; como vemos, un “capítulo” de la conciencia de la vida cotidiana en tanto que relación inmediata con la realidad del capitalismo.

Del uso que Marx hace del concepto de ideología, notaremos su caracterización de aquella como un conjunto de pensamientos, de ideas o de suposiciones que cumplen una función instrumental para la persona que los concibe, ayudando a la realización



concreta de intereses que en “última instancia” son fundamentalmente económicos.<sup>110</sup> Pero en el centro de esta cuestión hay una idea básica sobre la que ahora nos detendremos. Hemos visto que hay casos en los cuales la conciencia de los hombres se produce como falsa conciencia en el seno mismo de la experiencia de la vida cotidiana propia del orden económico-social capitalista, que hay casos en que las ideas de los hombres tienen directa o indirectamente una relación con cuestiones del orden económico general, casos en los cuales estos se forman ideas que entroncan con el específico funcionamiento del orden social que nos dirigen a determinaciones generales del modo concreto de producción. Esto no quiere decir que esas ideas sean conformes con el real movimiento y funcionamiento del orden de producción, y ni siquiera es necesario que manifiesten el acuerdo de los hombres con tal funcionamiento —así sucedió con la burguesía, que en la crisis del orden feudal se oponía teóricamente a él y abogaba por su abolición. En una determinada época pueden existir muchas y contradictorias ideas que se relacionen con la marcha del modo producción y que se pueden identificar como ideología. Cuando los hombres se forman ideas que se relacionan directa o indirectamente *con el histórico estadio concreto en que se produce el orden económico*, se forjan varias ideas que repercuten sobre su marcha en conjunto, y sobre el modo en que este orden debe funcionar. Si consideramos el rumbo histórico social actual, puede afirmarse que van a existir permanentemente contradicciones en el orden económico-social, resultado de condiciones como la propiedad privada, la división del trabajo, la no correspondencia entre el desarrollo de fuerzas de producción y el modo establecido de relaciones económicas, etc. A estas contradicciones son a las que los hombres generalmente responden, siendo impelidos por ellas, con diferentes ideas acerca del funcionamiento de la actividad económica, y por tanto, de la marcha social. Las ideas así orientadas, ya sean falsa conciencia o conocimiento científico de la realidad, pueden reconocerse como ideológicas (cf. MEW 13: 9).

El entendimiento de este proceso incluye el uso de una estructura del reflejo dialéctico entre el actuar de los hombres y las ideas que estos se forman —en diversos grados— sobre tal acción. Las categorías se comprenden en sus relaciones reflexivas para llegar a la crítica que pone en evidencia tanto la limitación de la conciencia de la vida cotidiana, como la inadecuación de la falsa conciencia respecto del todo del

---

<sup>110</sup> Un sentido que se torna claro en la línea de la “crítica ideológica” (Ideologiekritik), que en Marx tiene como objeto desenmascarar aquellos intereses vinculados con la posición de los hombres en la articulación del proceso productivo, que se hayan “detrás” de las ideas de una época (cf. REITZ 2004: 690-717).

funcionamiento social y de las reales tendencias histórico-sociales. El punto de vista que descubre en cada forma de objetividad social, y en cada concepto de la conciencia, las relaciones concretas entre los hombres, incluye un complejo conjunto de elementos en la crítica, cada uno de los cuales supone la estructura del reflejo. De todo esto hemos dado solo una exposición para poner en evidencia las dimensiones de la teoría del reflejo marxista, supuestas y heredadas por Lukács.

## 2. LUKÁCS Y LA CUESTIÓN DE UN REFLEJO ESTÉTICO MARXISTA

### 2.1 LOS ARTÍCULOS DEL PERIODO 1930-44

Ideas que se pueden identificar con la problemática del reflejo estético se hallan desde los primeros escritos de Lukács; pero no es sino hasta inicios de la década de 1930, más precisamente en el periodo que va de 1930 a 1944, que Lukács pone las bases de una teoría sobre el reflejo estético *en clave marxista* que es el problema y el objeto de esta tesis.<sup>111</sup> La evolución intelectual de Lukács ha sido convenientemente estudiada;<sup>112</sup> por lo que haremos solo algunas precisiones relevantes para nuestro tema. Ya en el estudio biográfico sobre Lenin (1924),<sup>113</sup> o en el trabajo sobre Moses Hess (1926),<sup>114</sup> Lukács busca someter a una revisión las diferentes posiciones y los postulados que había defendido en *Geschichte und Klassenbewusstsein* (1923) (=GuK).<sup>115</sup> Esta revisión tenía como objeto de largo alcance perfilar una nueva teoría política-social marxista que superara el subjetivismo político y marcado hegelianismo de la obra, frente a la cual conservará desde ese entonces sustanciales reservas.<sup>116</sup> Aunque estos trabajos mencionados son

---

<sup>111</sup> Aunque, como ha notado INFRANCA (2005: 174 s.) se pueden reconocer ciertos paralelismos entre ideas presentes en *Die Seele und die Formen* (1910) y algunas postulaciones sobre el reflejo que se hallan en la estética marxista de Lukács.

<sup>112</sup> Respecto de las etapas del pensamiento estético lukácsiano cf. TERTULIAN (1980). Para un enfocado estudio de los tempranos escritos de estética y teoría literaria como *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (1908), *Die Seele und die Formen* (1910) y *Theorie des Romans* (1920) cf. CORREDOR (1987). Es pertinente la investigación de HERMANN (1993) sobre el paso intelectual desde los presupuestos de *Theorie des Romans* hasta una teoría marxista del realismo.

<sup>113</sup> *Lenin. Studie über den Zusammenhang seiner Gedanken*. Sobre el contexto y los problemas que afronta este escrito, véase la "Introducción" de VEDDA en LUKÁCS (2005: 5-30), también LEVINE (1978).

<sup>114</sup> "Moses Hess und die Probleme der idealistischen Dialektik". Acerca del papel de este escrito en la evolución intelectual lukácsiana cf. LUKÁCS (1968c: 36-38).

<sup>115</sup> *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*. El juicio más completo de Lukács respecto del contenido del libro está en el "Vorwort" al Tomo II de sus obras completas, cf. LUKÁCS (1968c: 11-41).

<sup>116</sup> Aun *Chvostismus und Dialektik* (1925-6) que defiende algunos postulados de *Geschichte und Klassenbewusstsein* frente a las críticas algo esquemáticas que le hicieron Deborin y Duras, es una revisión de la obra, superada pronto (cf. LÖWY 2011: 70), por las orientaciones del escrito dedicado a Hess pocos meses posterior; sobre el contenido y contexto de *Chvostismus und Dialektik* cf. también CONGDON (2007). A pesar de la reserva de Lukács respecto de *Geschichte und Klassenbewusstsein*, la obra contiene tendencias y posiciones que sirven de base a indagaciones posteriores respecto de una

hitos de la evolución intelectual lukacsiana, se puede sostener que tal intento de supeación no se cristalizó, al menos en su orientación general, hasta fines de la década de 1920.

Con motivo del 2º Congreso del *Partido Comunista Húngaro* (=KMP),<sup>117</sup> en ese entonces en la clandestinidad, y del que era Secretario, Lukács elabora el informe —conocido como *Tesis de Blum* (1956)<sup>118</sup>— sobre el estado de la estrategia política y social del partido y las perspectivas de las opciones a tomar.<sup>119</sup> En este escrito Lukács establecía como instrumento necesario para el triunfo de la revolución en Hungría, la dictadura democrática de obreros y campesinos, en oposición a la visión de Béla Kun —y de Zinoviev— de una república de los consejos obreros con dictadura única del partido.<sup>120</sup> La posición política defendida por Lukács en este informe se relaciona directamente con sus reflexiones filosóficas de aquella época, y, aunque se alineaba a una facción de partido —la facción de Landler—,<sup>121</sup> tiene más que ver con sus preocupaciones intelectuales generales que con una movida política en el contexto grupos en conflicto. De acuerdo al mismo Lukács, el momento de composición del informe constituye un *terminus ad quem* de su evolución intelectual, pues representó el producto del primer intento rigurosamente teórico de considerar una concreta realidad social en el contexto de las revisiones que por esos años dirige a las tendencias y postulados que venían desde, y hallaron su mejor expresión, en *GuK*.<sup>122</sup> En tanto esfuerzo teórico enmarcado en

---

*Ontología del Ser Social*, y por ello todavía debemos volver a ella cuando nos ubiquemos en el decisivo problema de comprender las implicaciones de una ontología para la cuestión del reflejo.

<sup>117</sup> Abrev. del húngaro *Kommunisták Magyarországi Pártja*. En adelante las siglas se citan, para conseguir brevedad expositiva y para evitar la ambigüedad que puede derivarse de una traducción al castellano, según fueron adoptadas en la lengua original.

<sup>118</sup> Publicadas por primera vez en húngaro como "Részletek a 'Tézistervezet a magyar politikai és gazdasági helyzetről és a KMP feladatairól' (Blum-tézisek) c. dokumentumból", *Párttörténeti Közlemények*, 3, pp. 75-94.

<sup>119</sup> Acerca del contenido y contexto de las *Tesis* cf. GIBBON (1985), LACKÓ (1993), LÖWY (1979: 198-201).

<sup>120</sup> Sobre la situación política en la Hungría de aquella época, y en particular para la actividad de Lukács en ella, cf. TOKÉS (1961).

<sup>121</sup> Aunque Landler había muerto en 1928, Lukács reconoce la filiación de la obra con su grupo: "It could be said that the Blum-Theses spelt the demise of the Landler faction". Trad. de Livingstone R., LUKÁCS (1983: 79).

<sup>122</sup> Y por tanto representó el fin de sus "años de aprendizaje" del Marxismo. LUKÁCS (1968c: 34): "...der theoretische Gehalt der Blumthesen, natürlich ohne dass ich es auch nur geahnt hatte, den geheimen *terminus ad quem* meiner Entwicklung gebildet hat. Erst indem ich in einer konkreten und wichtigen Frage, in der die verschiedenartigsten Probleme und Bestimmungen zusammenlaufen, jenen Komplex des gegensätzlich gearteten Dualismus, der mein Denken seit den letzten

nuevas perspectivas no presentes en *GuK*, es un escrito característico de una nueva etapa, que, según Lukács, coloca en la categoría de eslabones de su evolución intelectual a los escritos anteriores, y perfila una orientación nueva para pensar la realidad social y el establecimiento de postulados de teoría política. Pero hay también otro aspecto en el cual el informe al KMP de 1929 ocupa un papel central, y que justifica también el calificativo otorgado a aquél de un *terminus ad quem* de su pensamiento, y es que la áspera recepción del informe en el seno del KMP (y del mismo Komintern) da pie a dos acontecimientos decisivos para Lukács en esta etapa: nos referimos a su abandono de la vida política y por tanto a su retorno a los trabajos sobre estética y literatura, y el contacto con los escritos póstumos de Marx y Engels.

A causa de la recepción y crítica de las *Tesis de Blum*, que él pudo calificar en un recuento autobiográfico de “error político”,<sup>123</sup> Lukács deja el Comité Central del KMP<sup>124</sup> y, en parte por el ostracismo político a que es sometido, y también por decisión personal, decide dejar la actividad directa en la escena política. Abandona entonces su residencia en Austria —recordemos que con el KMP en la clandestinidad, Lukács pertenecía oficialmente al *Partido Comunista Alemán* (=KPD) y actuaba como agente comunista en Austria—, y, luego de realizar una “autocrítica” a las posiciones de las *Tesis* con el objeto de favorecer su posición frente a los partidos alemán y soviético,<sup>125</sup> se traslada a Moscú. En la Unión Soviética empezará una nueva etapa de su producción filosófica en la que se consagra a la publicación de artículos sobre estética y temas políticos, aparte de participar activamente en los debates intelectuales de la época de consolidación del estalinismo y del realismo socialista.<sup>126</sup> Es allí, en una primera estadía que va del otoño de 1930 a mediados de 1931, que Lukács tiene la posibilidad de trabajar como colaborador científico del Instituto Marx-Engels-Lenin de Moscú, el cual se hallaba en ese entonces embarcado en el primer proyecto de edición de la totalidad de las obras

---

Kriegsjahren charakterisierte, entschieden zu überwinden begann, konnten meine Lehrjahre des Marxismus als beendet betrachtet werden.”

<sup>123</sup> Tal como se lee en su “Autobiografía” de 1941 (aquí 1978: 151). De todos modos Lukács defendió la justeza de sus afirmaciones contemporáneas sobre el contexto revolucionario húngaro, cuya evolución posterior, afirmó (cit. por ANDERSON 1971), le dio la razón.

<sup>124</sup> Desde 1928 a 1930 había sido Secretario del Comité.

<sup>125</sup> Y evitar de ese modo la expulsión del partido, que le habría imposibilitado cualquier actividad efectiva contra el fascismo creciente (cf. LUKÁCS 1968a: 58).

<sup>126</sup> Sobre la actividad de Lukács en la Unión Soviética cf. SZIKLAI (1986), y en contexto más general PIKE (1982).

—algunas inéditas— de Marx y Engels, bajo la dirección de Riazanov.<sup>127</sup> La importancia de esta estadía y la de la investigación que en ese entonces pudo realizar sobre los documentos marxistas, ha sido declarada por Lukács mismo (cf. 1968c: 38-39),<sup>128</sup> y, aunque pueda rebatirse la relevancia de tal evento como hito en el conjunto de la vida intelectual lukácsiana, es un hecho que a partir desde allí se inicia el proyecto de encarar el pensamiento marxista como una *Weltanschauung* con principios ontológicos propios respecto de la totalidad de lo real. Intención que le llevará, después de varios trabajos e intentos preparatorios a los grandes escritos sistemáticos tardíos que son el *summun* de su producción intelectual. Es decir, el contacto con los escritos de Marx-Engels —y también con los *Ph* de Lenin publicados por ese entonces—<sup>129</sup> marca un momento a partir del cual Lukács procede a investigar los fundamentos ontológicos que se hallarían presentes en una teoría marxista sistemática sobre la realidad social, desde una perspectiva más amplia y más completa que no podía tener en las *Tesis de Blum*, y a tratar, asimismo, de esquematizar tales resultados.

La labor en el Instituto Marx-Engels-Lenin de Moscú y el contacto con los textos inéditos de Marx, se relaciona directamente con el hecho ya mencionado del retorno a cuestiones de crítica literaria y de teoría estética.<sup>130</sup> En el “Prefacio” a la colección de sus escritos sobre política e ideología de 1919-29, tomo II de sus *Werke*, Lukács se refiere al contacto con los textos de Marx, y al intercambio con el crítico literario Lifschitz,<sup>131</sup> al que lo unía una comunión de orientaciones:

Parallel damit entstand der Wunsch, meine Kenntnisse auf den Gebieten von Literatur, Kunst und ihrer Theorie zum Ausbau einer marxistischen Ästhetik zu verwerten. Hier

---

<sup>127</sup> Hay que recordar que ya antes de su primera estadía en Moscú Lukács había colaborado en la publicación historiográfica sobre la obra e influencia de Marx y Engels que editaba Riazanov, la revista *Archiv K. Marksa i F. Engels*; e.g. “Novaya biografya Moses Hess” (1927). Acerca del proyecto MEGA cf. HECKER & VOLLGRAF (1993); ARZANOVA & HEDELER (1997). Un estudio específico de la labor y el papel de Lukács en el proyecto durante su primera estadía en Moscú permanece un *desideratum*.

<sup>128</sup> Para un juicio lukácsiano sobre MEGA cf. LUKÁCS (1933: 280). Se sabe que pese a la estima del trabajo de Riazanov, Lukács compartió la línea crítica contra él dirigida por el Partido (cf. 1978: 152).

<sup>129</sup> En *Miscelánea de Lenin*, vol. 9, Moscú, 1929. Publicación bajo la edición del mismo Instituto Marx-Engels de Moscú.

<sup>130</sup> Las dos excepciones relevantes al abandono de la teoría estética en el periodo de 1919-1929, son los artículos de 1922-23 para la revista *Die rote Fahne*: (LUKÁCS 1978), y el artículo “El arte por el arte y la poesía proletaria” de 1926 para la revista *Die Tat*: (BEWES & HALL 2011: 157-63).

<sup>131</sup> Aunque su libro *La Filosofía del arte de Karl Marx* (1933) ha sido traducido a la mayoría de las lenguas occidentales, poco se ha investigado sobre el pensamiento y la influencia de Lifschitz. —cf. pero MITCHELL (1997) y el “Prefacio” por EAGLETON en LIFSCHITZ (1981: 9-11)—. Sobre la importancia de la colaboración entre Lukács y Lifschitz para el panorama intelectual de la época cf. CLARK K. (2008)

entstand die erste gemeinsame Arbeit mit M. Lifschitz. In vielen Gesprächen wurde uns beiden klar, dass selbst die besten und fähigsten Marxisten, wie Plechanow und Mehring, den weltanschaulich universellen Charakter des Marxismus nicht hinreichend tief erfassten und deshalb nicht begriffen haben, dass Marx uns auch die Aufgabe stellt, eine systematische Ästhetik auf dialektisch-materialistischer Grundlage aufzubauen (LUKÁCS 1968b: 39).

El intento de construir las bases de una teoría estética dialéctica y materialista según la cosmovisión marxista, tendría que esperar para su realización plena hasta los grandes trabajos de síntesis de su edad madura *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik* (1957)<sup>132</sup> y *Die Eigenart des Ästhetischen* (1963). Pero Lukács inicia aquí una serie de artículos que, poniendo en primer en plano la naturaleza y la actualidad de las implicaciones estéticas de los escritos de Marx y Engels, y las pocas referencias que en estos hay de problemas literarios, pueden considerarse como un esfuerzo personal de clarificación y por tanto de investigación, de la manera en que se encuadra o puede encuadrarse una teoría estética autónoma dentro de la cosmovisión general marxista.<sup>133</sup>

### 2.1.1 *Moskauer Rundschau*

En esta primera estadía como colaborador de MEGA las publicaciones de Lukács aparecen —concretamente desde otoño de 1930 hasta finales de 1931— en la revista de lengua alemana *Moskauer Rundschau*;<sup>134</sup> una de aquellas publicaciones en lengua extranjera que eran favorecidas por la propaganda internacionalista del partido comunista en aquellos momentos. La revista, fundada en 1929 con dirección editorial de Otto Pohl y que recibía en sí variadas tendencias de literatura izquierdista, servía de punto de contacto entre la literatura alemana y la literatura soviética de la época.<sup>135</sup> Este papel no podría atribuirse al órgano soviético de la *Asociación Internacional de Escritores*

---

<sup>132</sup> En versión húngara, la versión alemana aparece en 1967.

<sup>133</sup> Aparte de la ocupación sobre temas literarios, otra tendencia presente en la obra lukácsiana de la etapa moscovita, como ha sido notado por SZIKLAI (1982: 7ss; 1993 ss.) entre otros, es el estudio de la filosofía e ideología alemanas en su camino hacia la consolidación del Fascismo, y el problema del Fascismo mismo. “Antifaschismus ist der rote Faden aller Schriften von Lukács aus den 30er und frühen 40er Jahren, er ist unmittelbar oder mittelbar, in praktisch sämtlichen Arbeiten präsent, in den philosophischen ebenso wie in den ästhetischen“ (1982: 7).

<sup>134</sup> A excepción de un artículo en el órgano del Instituto Marx-Engels de Moscú: “Ernst Simon, Ranke und Hegel”, *Arkhiv K. Marksa i F. Engel'sa*, 5, 1930, pp. 478-82.

<sup>135</sup> Y se publicaba tanto en Berlín como en Moscú.

*Proletarios* (=MORP)<sup>136</sup> a la que Lukács pertenecía, la revista *Vestnik inostrannoj literaturny* (Publicación de Literatura Extranjera),<sup>137</sup> que solía ejercer un fuerte control ideológico en la línea editorial y en los artículos publicados, y que no solía publicar en alemán (cf. STEPHAN 1975: 80-81). Se comprende pues, que en lugar del órgano de la MORP, fuera *Moskauer Rundschau* la que se convirtió en el conducto de los primeros artículos de Lukács cuando éste se volvió a ocupar de temas literarios. La línea establecida por Otto Pohl había sido brindar informes de actualidad sobre el panorama intelectual y literario de la Unión Soviética y de Alemania, lo que se tradujo principalmente en artículos-reseña sobre las más relevantes obras alemanas o soviéticas de filiación marxista aparecidas en estos años. La mayor parte de las contribuciones de Lukács son por ello reseñas. Sin embargo, la importancia de tales textos no debe ser subestimada; como ha mostrado STEPHAN (1975: 83 ss.) analizando los escritos de este periodo, si bien consisten usualmente de breves páginas, ya manifiestan la intención de Lukács de confrontar a propósito de las obras literarias examinadas, sus propios puntos de vista en literatura.<sup>138</sup>

En el número 38 de *Moskauer Rundschau*, del año 1930, Lukács publica una reseña acerca del inicio de una edición de las obras de Tolstoi en alemán por Malik-Verlag, que tituló “Tolstoi in Deutschland” (1930).<sup>139</sup> Algo relevante de este escrito para nosotros es que Lukács discute aquí, conjuntamente con la cuestión del método y proceso de trabajo compositivo, el problema de la ideología del artista. De acuerdo con Lukács —en lo que sigue afirmaciones de Lenin— las simpatías de clase de Tolstoi intervienen en la composición de la obra de una manera tal, que no son esenciales para determinar según ellas la naturaleza total de su método de creación. Este hecho resulta específicamente de condiciones peculiares de la vida de Tolstoi y de su propia forma de afrontar la creación literaria. Por lo que, si bien Tolstoi no es capaz de presentar los elementos reales de la lucha contra el Estado zarista decimonónico —i.e., desde el punto de vista de la crítica de la economía política—, capta sin embargo la lucha social con veracidad, y la relaciona artísticamente con una pertenencia de clase. Aunque Lukács no avanza mucho más sobre esto, sí constata que, en esta falta de efectividad de la visión burguesa y de la

---

<sup>136</sup> Abrev. del ruso *Mezhdunarodnogo obedineniia revoliutsionnykh pisatelei*. Fundada en 1930 como la sección literaria del Comitern, siendo sucesora de la *Oficina Internacional de Literatura Revolucionaria* [*Mezhdunarodnoe byuro revolyutsionnoi literatury*] (=MBRL); duró hasta 1935.

<sup>137</sup> Fundada en 1927, en el Primer Congreso de la MBRL.

<sup>138</sup> No pasamos a discutir aquí, porque rebasaría el tema de este trabajo, la incorrección de la afirmación de Stephan de que en estos artículos Lukács se acopla conscientemente a las tendencias del Partido para salvar su posición comprometida a causa de la difusión de las *Tesis de Blum*.

<sup>139</sup> *Moskauer Rundschau*, 38, (sept.21), 1930, pp. 3-6. Aquí en LUKÁCS (1990: 205-9).



posición de clase burguesa en el proceso creativo de composición, muestra Tolstoi lo que no puede ser sino un acercamiento poco argumentando y efectivo —aunque no pocas veces contradictorio— hacia verdaderos desarrollos históricos de la época. Qué es lo que esto significa es algo que veremos aparecer en escritos posteriores. Otra característica de este escrito es que Lukács no ve las simpatías de clase, o incluso la posición de clase, como el factor para caracterizar la creación literaria, si bien son la causa de ciertas contradicciones en la comprensión de los fenómenos y en la presentación artística. En oposición a lo que él luego calificaría sistemáticamente de sociología vulgar, no cree que la ideología sea definitivo para juzgar el método compositivo ni el carácter de la obra producida.<sup>140</sup> Otro elemento de esta reseña es la contraposición del método literario de Tolstoi con la tendencia artística que viene del naturalismo, como una corriente que, aunque quiere ser realista y exacta en sus descripciones, se detiene en detalles de presentación como los del medio y el ambiente, o en procedimientos como el psicologismo, que en realidad desplazan la composición artística hasta fenómenos que no son centrales de la vida social o los presentan de manera poco adecuada. Con esto Lukács perfila un fin para la creación literaria, que lleva a seguir ciertos caracteres para la composición; fin que precisamente Tolstoi parece cumplir y el naturalismo empobrece.

Otro documento sobre las posiciones de Lukács en esta etapa es el artículo que en el número 41 de *Moskauer Rundschau* publica sobre la segunda parte traducida al alemán de la novela de Shólojov, el *Don Apacible*.<sup>141</sup> Poco después de su aparición esta novela se había convertido en un clásico de la literatura proletaria, muy apreciada por miembros de variadas tendencias literarias en la crítica soviética. El caso de Lukács no es muy diferente, pero no deja de hacer algunas anotaciones críticas que son relevantes para entender la peculiaridad de su propio desarrollo como crítico y esteta. Según Lukács, aunque se puede ver en esta segunda parte de la obra de Shólojov grandes cualidades en la presentación de la riqueza y variedad de los detalles de la vida y de las grandes preocupaciones y cuestiones de la época, sucede también que el método compositivo de Shólojov no produce el mayor resultado orgánico que sería de desear en la disipación y en la relación de los elementos de la obra. Una interpretación mecánica de la teoría del

---

<sup>140</sup> Hablando de la incapacidad para comprender ciertos fenómenos económico-sociales de Tolstoi afirma: "Diese Schranke muss stets im Zusammenhang mit seinen grossen dichterischen Qualitäten gewürdigt werden. Denn mit alledem drückt Tolstoi etwas aus, das heute keineswegs in die kühle historische Ferne der Desinteressiertheit gerückt ist, die grandiose Schilderung eines grossen, welthistorischen Tatbestandes" (LUKÁCS 1990: 209).

<sup>141</sup> "Michail Scholochow", *Moskauer Rundschau*, 41, (oct.12), 1930, p. 4-7. Aquí en LUKÁCS (1990: 210-5).

reflejo, como aquella que dominaba en la vida intelectual soviética de los años 1930,<sup>142</sup> nos llevaría a suponer que la obra termina cuando se ha logrado la representación exacta de una tal o cual realidad. Pero Lukács es crítico de Shólojov a pesar de su riqueza de datos y mediaciones, que presenta confrontados con la realidad. Le parece que los distintos elementos de la trama, y las mismas relaciones de los personajes, no se originan y despliegan desde la inmanencia de su propia disposición y presentación, sino que representan un esquema o tesis que Shólojov les agrega. El despliegue de los sucesos y las conexiones de los hechos no aparecen por el desarrollo propio de la obra, sino que muchas veces presentan el carácter de lo fortuito en relación con lo que el tema tratado novelísticamente haría suponer. Lukács reconoce que la novela de Shólojov buscaba representar una nueva situación política y nuevas ideas respecto de la vida social que surgen en una sociedad en transformación hacia al socialismo, y entiende que por tanto, se presentan y se discuten argumentos; pero esto mismo no parece resolverse orgánicamente:

Argumente werden angeführt und werden wirksam. Es wird aber nicht *dichterisch gestaltet*, woher die Argumente ihre Überzeugungskraft nehmen; die Wendungen zeigen nicht die "Knotenlinie" von inneren Entwicklungen, das Umschlagen der Quantität in Qualität, sondern sind - in den meisten Fällen - wirklich nur unvermittelte, plötzliche Wendungen (LUKÁCS 1990: 213).

Los acontecimientos sociales y sus correspondientes argumentos son presentados, pero la vinculación consciente de los personajes con lo sucedido y con el rumbo de la marcha social no ha sido, en sus consecuencias, artísticamente conseguida. Es decir, que no se ha podido conformar artísticamente el paso a conciencia requerido por las transformaciones sociales descritas en la obra:

Eben weil Scholochow nicht instande ist, den konkreten Weg von Elementaren ins Bewusste zu zeigen, wird bei ihm nun das bewusste Element überbetont, die Übergänge verschwinden, und diese Überbetonung gefährdet sogar die inhaltliche Richtigkeit des Bildes (LUKÁCS 1990: 214).

En esta crítica se nota el intento de conciliar dos cosas: la representación de realidades sociales concretas e incluso las teorías políticas que vendrían a comprenderlas, y la exigencia de los caracteres peculiares de la conformación artística, de la organicidad de la obra de arte. Esto hace que al final Lukács critique lo primero en nombre de lo segundo, aun en una figura tan relevante como Shólojov. Cuando Lukács habla de la expresión *adecuada* de la marcha de las relaciones sociales, está pensado en una

---

<sup>142</sup> Y aún dominó en las décadas posteriores cf. TIUKHTIN (1962).

representación específicamente artística; así sucede cuando, por ejemplo, pese a la duda que le merece la presentación de los problemas tratados por Sholojov, alaba la forma escogida para la expresión de la oposición intelectual de los grupos de personajes, que es aquella que mejor conviene a una economía estética:

Da Scholochow die politische und weltanschauliche Entwicklung seiner Gestalten dichterisch nicht entwickeln kann, sondern sie fast ausschliesslich in intellektueller, in Diskussionsform sich abspielen lässt, trachtet er –aus künstlerischer Ökonomie– bloss die beiden extremen Pole einander gegenüberzustellen, um den entscheidenden Gegensatz klar herauszuarbeiten (LUKÁCS 1990: 215).

Buena parte de la reseña es la exposición de ciertas dudas que le merece la segunda parte de la novela, que le parece precisamente de menor nivel artístico (*künstlerische Niveau*) que la primera.

En el número 45 de 1930 de *Moskauer Rundschau*, con ocasión de la publicación de un nuevo libro de Ilja Ehrenburg, “Das Leben des Autos”, por Malik-Verlag, Lukács emprende una crítica global a la producción literaria del autor soviético.<sup>143</sup> El estilo compositivo de Ehrenburg se caracteriza, de acuerdo con Lukács, por dos cualidades que iluminan las causas de su difusión en el ambiente cultural alemán de la época. Como pocos autores soviéticos, Ehrenburg se muestra como un maestro de las formas modernistas —desarrolladas tanto por los futuristas rusos como por los expresionistas alemanes—, y hace uso de técnicas compositivas vanguardistas que le permiten captar y presentar los caracteres de detalle de los fenómenos de la vida moderna y elevarlos a una imagen de conjunto. Pero, al hacer esto no comparte ni la postura crítica de la literatura revolucionaria, ni la tendencia apologética de la literatura burguesa. Esto le es posible por el uso de la ironía como método compositivo, que le asegura una distancia frente a lo narrado y la manifestación de cuestiones generales de la sociedad y del hombre sin comprometerse en ninguna visión ideológica establecida que las afronte. En este análisis Lukács comprende que lo que Ehrenburg pone en juego en la obra de arte no es una ideología, no es posición de clase sino un punto de vista, el cual se despliega en la obra estructurando los diferentes elementos de la narración; identificando este punto de vista con la ironía en la descripción de los fenómenos de la vida, afirma: “Seine Unglaube, seine ‘Überlegenheit’ allen Erscheinungen des Lebens gegenüber bezieht sich auch auf seinen *eigenen Standpunkt*, auf seine *eigenen Gefühle*, auf seine *eigene Weltanschauung*” (LUKÁCS 1990: 219). Como veremos, Lukács se mostrará contrario a una crítica literaria que se enfoque en el “point of view” como un elemento determinante del

---

<sup>143</sup> "Ilja Ehrenburg", *Moskauer Rundschau*, 45, (nov.9), 1930, p. 4. Aquí en LUKÁCS (1990: 216-22).

análisis, y en esta recensión de la que tratamos no parece considerarla tanto un elemento general de la composición como una consecuencia contingente del proceder particular de Ehrenburg. En todo caso reconoce que esta posición informa la presentación del contenido de la narración de Ehrenburg de manera definitoria: la ironía, el agnosticismo con que Ehrenburg emprende la narración termina en la presentación de un mundo que parece llevado por el caos, la contingencia, y en el que el individuo aislado construye su vida en oposición a la marcha azarosa de la existencia social. Podría afirmarse que tal hecho era el resultado de la posición de clase pequeñoburguesa en la que se posicionaba Ehrenburg; pero Lukács se ubica en su crítica en el plano de la composición: “Jedoch das Wesen eines Dichters wird nicht durch sein Wollen, sondern durch sein *Gestalten* bestimmt. Es ergibt sich also für die Beurteilung eines Schriftstellers der sicherste Masstab stets daraus, *was* er zu gestalten vermag” (LUKÁCS 1990: 220). Es decir, el proceder compositivo de Ehrenburg da lugar a una preponderancia de un punto de vista que es agnóstico e irónico en la disposición de los elementos narrativos, y la cuestión de la crítica es avanzar hacia cómo esto repercute en la configuración artística del contenido social. Entonces para Lukács resultan dos consecuencias: 1º Ehrenburg es capaz de presentar el contenido social de la sociedad burguesa capitalista con bastante justeza y con una lograda expresión artística, 2º su punto de vista le pone en una limitación para presentarse y dar figuración estética a los fenómenos de la vida del proletariado revolucionario y de la constitución del socialismo: “seine [=Ehrenburg] ganze Gestaltungskraft völlig versagt, wenn es sich darum handelt, Revolutionäre, Menschen, die der Sache der Unterdrückten und Ausgebeuteten wirklich ergeben, mit ihr wirklich verwachsen sind, zu schildern” (ídem). El mundo social como un mecanismo caótico y el individuo como átomo aislado entre otros átomos que se ajustan a la necesidad de aquel mundo, es una imagen que resulta de los detalles de la vida social que son presentados por Ehrenburg con maestría técnica. Pero la suma de tales detalles, en la constitución de sentido de la obra como tal, es un reflejo inadecuado del contenido de las fuerzas productivas revolucionarias que operan en el capitalismo tardío y en la consecución de la sociedad socialista en la Unión Soviética. La crítica central de Lukács es que Ehrenburg no capta sino los detalles de la dinámica social, y estos desde una perspectiva limitada, lo cual lo lleva a una inadecuada configuración artística del objetivo contenido social. La imagen artística que sus novelas presentan, se adecúa a las limitaciones de una ideología burguesa en decadencia, y en este hecho Lukács reconoce la popularidad que pudieron alcanzar, pero como obra artísticas

fracasan en una articulación de forma y contenido, en la que el contenido tiene como base la dinámica social revolucionaria.

Sobre la adecuación de forma y contenido que lleva a una imagen artística conveniente o a una representación en sí misma lograda —pues ambas dimensiones se identifican en la crítica lukácsiana de esta época— se trata en el artículo “Neuer Inhalt und alte Form”, aparecido en el número 2 del año 1931.<sup>144</sup> Concretamente es una reseña sobre la traducción al alemán de una nueva novela de Leonid Leonov, “Der Aufbau”, pero pasa a ser un estudio general de su estilo y, por ello, de la corriente impresionista.<sup>145</sup> A juicio de Lukács la literatura de las primeras décadas del siglo XX se inclinaba hacia el uso virtuoso de la técnica, y hacia el privilegio de la forma. Pero constata así mismo que, debido a tal preponderancia de la forma, el público europeo y la crítica tendían a un sentimiento difuso hacia el contenido —a una “Stoffhunger”—, hacia el reconocimiento de que la literatura podía renovarse también por un nuevo contenido. La caracterización de Leonov como impresionista le sirve a Lukács para practicar el acercamiento a la cuestión de la dinámica entre forma y contenido *desde el punto de vista formal*. Es decir, para después de analizar las características formales en la composición artística, preguntarse qué adecuación pueden éstas tener con el contenido de la vida capitalista contemporánea europea y la nueva realidad social que emergía en la Unión Soviética. Tras caracterizar a Leonov entre “der besten Vertreter des literarischen Impressionismus” (LUKÁCS 1990: 228), y reconocer el colorido de sus descripciones, capaz de evocar vivamente la atmósfera de hombres, escenas y paisajes, o notar la regularidad de tono que otorga unidad a las diferentes escenas descritas, denota Lukács así mismo una falta de consistencia *interna*. Las imágenes individuales no producen una impresión de conjunto consistente, las figuras de la historia aparecen contingentemente y siguiendo un patrón exterior, las acciones humanas en su movilidad demuestran un carácter episódico. Tomando en cuenta que Leonov trata con nuevas realidades sociales y psicológicas aparecidas en la Unión Soviética en el camino a la forjación del socialismo, estas deficiencias —que Lukács considera formales— parecen agudizarse cuanto más acabada y consecuentemente Leonov se atiene a la tendencia

---

<sup>144</sup> “Neuer Inhalt und alte Form”, *Moskauer Rundschau*, 2, (ene.11), 1931, p. 4. Aquí en LUKÁCS (1990: 227-32).

<sup>145</sup> La existencia de una tendencia “impresionista” tanto poética como narrativa en la Rusia Zarista de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX era cosa admitida. Al adherir a Leonov a esa corriente, Lukács lo pone en relación no solo con el modernismo europeo sino con características peculiares de la —según los usos lingüísticos de la época— “literatura decadente” de la burguesía rusa pre-revolucionaria.

impresionista. Un hecho que, de acuerdo con Lukács, no ocurre simplemente con Leonov, sino, realmente, con toda la literatura impresionista en tanto forma artística. Al impresionismo lo caracteriza el centrarse en lo sensible inmediato, y esto produce una falla para considerar la concatenación general de los hechos y el impulso real de su dinámica:

Leonow gestaltet, wie jeder konsequente Impressionist, unmittelbare, sinnliche Wirklichkeit, besser gesagt: den *Eindruck*, den diese unmittelbare, sinnliche Wirklichkeit auf ihn ausübt [...] Denn je besser, je künstlerischer und konsequenter er die sinnliche Unmittelbarkeit zu gestalten versucht, desto mehr muss er bei dieser sinnlichen Unmittelbarkeit *stehenbleiben*, desto weniger kann er über sie hinweg zu den tieferen, nicht unmittelbar gegebenen, wirklichen treibenden Kräften der Handlungen fortschreiten (ibíd: 229).

El impresionismo es una corriente artística que privilegia la representación fragmentaria de hechos inmediatos y aislados, ya en la presentación de hechos y acontecimientos, ya en el desvelamiento de las vivencias psíquicas de los personajes. Esto, en las sociedades del capitalismo avanzado, puede llegar a constituirse en una configuración verídica de ciertos fenómenos subjetivos de la conciencia individual, la cual experimenta y reflexiona sobre la realidad inmediata de ese modo,<sup>146</sup> pero Lukács no lo considera adecuado para la realidad social de la Unión Soviética, aun desde la perspectiva meramente subjetivista de la vivencia de la conciencia. Uno de los puntos centrales de la argumentación lukácsiana es que con el socialismo emerge un nuevo contenido social, y que la dinámica de las fuerzas productivas y del establecimiento de las relaciones sociales ocurre de tal modo que pone de manifestación la concatenación de los fenómenos individuales con un proceso general de transformación activa de la sociedad, tanto a lo que respecta a la conciencia como a la actividad de los individuos. De lo cual formula Lukács que formas establecidas como el impresionismo no son pertinentes para elaborar el contenido que presenta la sociedad en camino hacia el socialismo. Aparecen entonces dos problemas, que veremos volver a reaparecer en escritos posteriores de Lukács: la cuestión del modernismo como representación artística en cierto modo adecuada, pero incompleta, de la sociedad capitalista; y el problema de la representación de una realidad diferente a la capitalista con formas que se desarrollaron primero en el seno de sociedades capitalistas. Por ese camino, Lukács arribará a un nuevo entendimiento de la realidad social que lo llevará a rechazar el

---

<sup>146</sup> Desde el punto de vista objetivo el impresionismo se presenta como inadecuado para la configuración de categorías sociales objetivas como las de clase o sociedad, que es incapaz de abarcar como tales, sino a lo sumo como abstracción.

privilegio de la forma tanto en las sociedades burguesas como en la Unión Soviética. El modernismo es representación de los fenómenos subjetivos de la conciencia en la realidad capitalista, pero estos fenómenos de la subjetividad (alienada) no son comprensivos de la verdadera dinámica social de los hombres en su vida cotidiana: también en el mundo del capitalismo tardío es posible superar el formalismo por una adecuada relación entre contenido (real) y forma.

Si se considera que las contribuciones a *Moskauer Rundschau* tienen un enfoque parecido cuando se ocupan de obras y artistas, no parece necesario continuar con una reseña de todas las reseñas que Lukács realiza para la revista en esta breve estadía en Moscú de 1930 a 1931. Lo principal de estos escritos es el hecho de que Lukács busca, primero con ideas generales y teorías no muy esquematizadas —que poca cabida tendrían en unas reseñas—, afrontar el fenómeno literario con dos tendencias claras: precisar las peculiaridades de la obra artística como tal, y dilucidar el problema del entendimiento de la obra en el conjunto histórico-social. Tal marco conceptual se demuestra como un instrumento de comprensión, y lo central es explicarse cómo es que el arte se produce y llega a ser lo que es, cuáles son los diferentes métodos compositivos que lo realizan, cuáles son las leyes que se efectivizan cuando se hace arte y que resultan en esa peculiaridad que se alza sobre las diferentes limitaciones de ideologías, de tesis partidistas, de intereses de clase, de escritores pretendidamente burgueses o revolucionarios —ya sean Tolstoi o Shólojov—. Para realizar esto Lukács comprueba que haría falta encuadrar la obra de arte en el entendimiento comprensivo de lo histórico social, i.e., en la teoría del marxismo como una *Weltanschauung*; solo así se asume como posible entender lo propio de la realización artística que ejerce sus pretensiones frente a todo lo demás. Y así vemos que se van desarrollando, con el fin de entender lo artístico, intuiciones todavía no muy claras acerca de lo que significa la representación estética.<sup>147</sup>

### 2.1.2 *Linkskurve*

Según afirmó el mismo Lukács (cf. 1968c: 39), con su traslado a Berlín en 1931, cuando es nombrado por el *Partido Comunista Alemán* (=KPD)<sup>148</sup> dirigente de un grupo comunista dentro de la *Asociación de Escritores Alemanes* e ingresa a la *Liga de Escritores*

---

<sup>147</sup> Sobre los artículos en *Moskauer Rundschau* de los años 30-31 cf. STEPHAN (1975); BAIER (1978).

<sup>148</sup> Abrev. de *Kommunistische Partei Deutschlands*.

*Proletarios Revolucionarios* (=BPRS)<sup>149</sup> —interviniendo activamente en el órgano literario de la Liga, la revista *Linkskurve*—, se terminan de perfilar las tendencias que lo guiarán como crítico literario.

En los escritos del “interludio” berlinés de 1931 a 1933, Lukács avanza y profundiza una tendencia que inició con el ensayo “Die Sickingendebatte zwischen Marx-Engels und Lassalle.”<sup>150</sup> Este ensayo fue terminado en los últimos días de la primera estada en Moscú, —aunque no fue publicado en alemán sino hasta el regreso de Lukács hacia allí en 1933—, y representa el estado de su pensamiento luego de su reingreso a la literatura con las recensiones de *Moskauer Rundschau*. Lukács es puntual sobre la importancia de este escrito, considerándolo como el verdadero inicio de su carrera como esteta (cf. ILLÉS 1993b: 221), ya que puede verse como el intento, por primera vez concretizado en un trabajo filosófico-estético como tal —y ya no reseña—, de conciliar el marxismo en tanto *Weltanschauung* con una teoría estética. Como afirmó en una entrevista del año 1971: “The notion that aesthetics forms an organic part of Marxism is to be found in the essay I wrote on the Sickingen debate between Marx and Lassalle” (LUKÁCS 1983: 86).<sup>151</sup> Si estudiamos este ensayo a partir del tema que aquí nos ocupa, vemos que engloba las nociones estéticas en un conjunto más amplio de problemas, y que aborda postulados generales del marxismo respecto de lo histórico y lo social. En particular, manifiesta la tendencia de Lukács a contrastar el desarrollo de la literatura alemana y europea en conjunto con el modelo de ascenso y crisis de la cosmovisión burguesa que se puede encontrar en los trabajos críticos de Marx y de Engels, con continua alusión a las referencias directas o indirectas sobre arte y literatura que dejaron los dos clásicos del marxismo. Por otro lado, el escrito está motivado por el interés en llegar, a través de cuestiones estéticas, a conclusiones políticas, como se muestra en la argumentación crítica respecto de la posición ideológica de la II Internacional, que según Lukács podía reconducirse hasta ideas políticas de Lassalle que fueron refutadas ya por Marx en el debate sobre el Sickingen (cf. SZIKLAI 1993: 106-108); una intención a la que se prestaba

---

<sup>149</sup> Abrev. de *Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*. Era la versión alemana de la MORP.

<sup>150</sup> Publicado primero en ruso como “Marks i Engels v polemike s Lassallen po povodu ‘Sickingema’”, *Literaturnoe Nasledstvo*, 3, 1932 —en alemán como “Die Sickingendebatte zwischen Marx-Engels und Lassalle”, *Internationale Literatur*, 2, 1933—; aquí en LUKÁCS (1948a). También apareció, en versión modificada y reducida, con el nombre “Kritik der Literaturtheorie Lassalles”, *Der Rote Aufbau*, 18 y 19, 1932; aquí en LUKÁCS (1920: 280-98). El lector notará que en 1922 Lukács realizó una reseña de la correspondencia publicada entre Marx, Engels y Lassalle: “Marx und Lassalle in ihrem Briefwechsel”, *Rote Fahne*, 439, (oct.4), p.2; pero en esa reseña se ocupaba de asuntos de teoría política e ideología.

<sup>151</sup> Trad. por Rodney Livingstone.



bien la perspectiva adoptada por Lukács de enlazar el análisis literario con los problemas de la cosmovisión.

En el ensayo sobre el Sickingen lasalleano Lukács, configura una noción de “formalismo”, estrechamente ligada al problema de la cosmovisión de la burguesía en su momento de decadencia, y que será una noción central en sus investigaciones polémicas sobre el reflejo. De acuerdo con Lukács, la posición sobre la realidad social sostenida por Lassalle, tal como afirmaron Marx y Engels, lo lleva a ver la marcha del proceso histórico social según esquemas abstractos, y que responden en último término a la crisis ideológica burguesa. La esquematización, producto de una crisis ideológica *que pasa* a la esfera del arte, influye en aspectos diferentes y decisivos de la composición —tales como la elección del héroe, de los eventos, de las situaciones del drama— de modo tal que todos los elementos de la composición se ajustan mecánicamente a los presupuestos de la ideología idealista. Para Lukács este hecho de imponer en la composición de la obra artística su ideología, que es, en último término, la expresión de la decadencia de la burguesía, muestra la tendencia de la burguesía a desvirtuar el conocimiento concreto de la realidad, así como su deficiencia en el conocimiento del todo como categoría del acontecer social. Lukács opone, a tal proceder, lo que el marxismo descubre sobre la relación entre idea y tradición artística: Si el conocimiento correcto de la realidad social se logra —tal como plantearon Marx y Engels— con una adecuada mediación reflexiva entre la aparentialidad de los fenómenos sociales y la totalidad del proceso histórico social, la configuración estética debe reproducir esa mediación *en el área específica del arte*. Algo que conduce a sea el contenido, en su desarrollo, el que va configurando en cada momento y caso una forma siempre armonizada con su devenir concreto. El problema y limitación de Lassalle es que aunque ve y se ocupa de una compleja realidad concreta, su personal proceder artístico —y aquí recordemos que no se trata del calco sino del reflejo artístico— está dissociado del contenido que trata, como algo más bien venido de fuera, yuxtapuesto a aquél como en las antinomias kantianas:

Lassalles Idealismus schlägt in eine abstrakte Antinomie um, weil er “die Idee der Revolution“ in die konkreten Menschen und Beziehungen hineinträgt, statt die wirklich konkrete dialektische Beziehung aus ihnen herauszuentwickeln, weil er ihre Konkretheit zugleich setzt und aufhebt (LUKÁCS 1948a: 19).

La noción de forma (*Form*) que Lukács maneja en este escrito es amplia, y consiste en todo aquello que interviene en la dación artística de la forma por el sujeto, ya se trate de la técnica narrativa, el punto de vista del autor, el manejo del tiempo o la disposición de

la trama. Por tanto, forma es lo que el artista “usa” en su subjetividad para tratar el contenido histórico social y hacerlo poético, pasarlo al plano de la estética. Según esta perspectiva Lassalle termina en un *Standpunkt* formal, porque su composición/configuración de la obra de arte está yuxtapuesta al contenido, lo distorsiona y hasta lo contradice, frustrando el esfuerzo poético de dar una configuración ficcional al contenido histórico. La forma exteriorizada, la configuración artística que se hace externa al contenido y que no resulta orgánicamente de él, es lo que aquí se entiende de manera general por formalismo; resulta entonces de la violación de una disposición que debe cumplir la representación artística para realizarse como tal; transgresión que es introducida “desde fuera” por el idealismo lassalleano en un caso que es característico de la influencia en el arte de una cosmovisión burguesa en crisis. Lukács avanza con esto una noción de reflejo en cuanto que prefigura una estructura de la composición artística “con sus propias reglas”, que está asentada sobre un contenido histórico social, se acopla a él y se despliega orgánicamente a partir de él. En otros trabajos posteriores, Lukács definirá más exactamente qué es esta especificidad del arte y cuál es el carácter de su relación con el contenido; aunque ya desde aquí son ambas cuestiones substanciales para su entendimiento del reflejo estético.

La labor crítica del periodo berlinés presenta un ahondamiento y una ampliación de estos problemas como consecuencia directa del trabajo crítico en la revista *Linkskurve* y en los debates en el seno de la BPRS. La confrontación de Lukács con los escritos de Marx y de Engels que trataban sobre el devenir de la cosmovisión burguesa y su relación con el arte, iniciado con el ensayo sobre el Sickingen de Lasalle y continuado en sus trabajos para la revista *Linkskurve*, le permite encuadrar su propia posición en el contexto de los diferentes debates literarios de la época. Sus contribuciones en la revista adquieren una naturaleza más sistemática con el fin de precisar sus ideas sobre diferentes cuestiones estéticas. La realización de este programa se comprueba en lo que respecta al problema de la mimesis, una cuestión que en los debates del momento estaba estrechamente vinculada con el problema de la supervivencia del naturalismo en la literatura contemporánea y el de su noción de reproducción de la realidad:

Ich will kurz daraus hinweisen, dass die hier allgemeine philosophische Wendung in meinem Denken während meiner Tätigkeit als Kritiker in Berlin deutlich zum Ausdruck kam. Nicht nur stand das Problem der Mimesis im Mittelpunkt meines Interesses, sondern indem ich vor allem naturalistische Tendenzen kritisierte, auch der Dialektik auf die Abbildtheorie (LUKÁCS 1968c: 30).

Aunque el camino para la resolución de estos problemas estaba recién iniciado, en los artículos de esta etapa y en sus intervenciones en los debates de la BPRS se dan lineamientos generales para una nueva estética (cf. ILLÉS 1993: 239). Como PHILPOTTS (2004: 49) ha mostrado, la participación de Lukács en *Linkskurve* aúna la crítica literaria con la intervención en las discusiones sobre la dirección ideológica de la literatura proletaria alemana e internacional, tanto en el seno de la revista como en la BPRS, por lo que mucho de su labor en esta época se concentra en discusiones y encuentros no publicados pero importantes para el desarrollo de su pensamiento y decisivos igualmente para la orientación teórica de ambas la revista y la liga. En vista del tema de esta tesis hay cuatro artículos publicados en *Linkskurve* —de los ocho en total— que abordaremos por su relación con diferentes cuestiones de la técnica artística y de la composición, y porque son característicos de sus trabajos en esta etapa.

Si a primera vista comparten con los escritos de *Linkskurve* el rasgo de que pueden considerarse reseñas centradas en obras y autores específicos, por su extensión, y por los problemas planteados —a veces muy generales y que rebasan la mera revisión del texto dado—, nos encontramos frente a verdaderos ensayos dedicados a cuestiones generales de la literatura.<sup>152</sup> Dos de estos artículos versan sobre novelas del autor alemán “proletario” Willi Bredel, *Maschinenfabrik N & K* y *Die Rosenhofstrasse*. El primero de ellos es la crítica de Lukács a ambas novelas y aparecida en noviembre de 1931 bajo el título “Willi Bredels Romane” (LUKÁCS 1990: 347-53), y el segundo, un artículo publicado en abril de 1933 como respuesta a las objeciones que el crítico Otto Gotsche dedicara a la metodología empleada por Lukács en el primer artículo, bajo el nombre de “Gegen die Spontaneitätstheorie in der Literatur” (ibíd: 354-8). El tercer artículo es una publicación que apareció en dos partes, en julio y en agosto de 1932, dedicada a la novela de Ernst Ottwalt *Denn sie wissen, was sie tun: Ein deutscher Justizroman*, recreación novelística del sistema judicial de la República de Weimar, y que llevó el título “Reportage oder Gestaltung. Kritische Bemerkungen anlässlich des Romans von Ernst Otwalt” (ibid: 359-81). El cuarto es un artículo respuesta a la contraofensiva llevada a cabo por Otwalt, que expande las cuestiones tratadas hasta el teatro de Brecht, y aparecido en diciembre de 1932 con el nombre “Aus der Not einer Tugend” (ibíd: 382-97). Una sumaria revista de estos textos muestra su estrecha vinculación con los debates y disputas contemporáneos en el seno de *Linkskurve*, en particular en lo que respecta al problema de la perspectiva

---

<sup>152</sup> Esto ha llevado e.g. a BARCK (1986: 98) a sostener que en estos análisis literarios, como es el caso de los artículos sobre la novelística de Ottwalt, Lukács “an dem Roman vorbeitheoretisiert”.

que debería adoptar una literatura proletaria acerca de la realidad social y de las tendencias históricas del momento —i.e respecto del fascismo, del imperialismo, de la revolución proletaria, etcétera—; es decir, versan sobre la posibilidad de una cosmovisión propia del proletariado (revolucionaria, marxista) en el terreno del arte. A propósito de estas cuestiones Lukács plantea postulados pertinentes con el problema del reflejo según se habían perfilado en el ensayo del *Sickingen*.<sup>153</sup>

La argumentación que Lukács tiende a desarrollar en estos artículos respecto de la creación artística en la literatura, es la de una oposición estructural entre la composición orientada a la narrativa de estilo factual, que califica de *Reportage*, y la composición vinculada con la tradición de la ficción literaria que llama *Gestaltung*. Las novelas de Bredel, que dan, la primera —*Maschinenfabrik N & K*— la descripción vagamente ficcional de una huelga inspirada por el KPD en una fábrica de Hamburgo; y la segunda —*Die Rosenhofstrasse*— la descripción de la vida cotidiana en un complejo habitacional obrero, representaban para Lukács una acentuación en la forma de composición meramente descriptiva. Tal acentuación mina la configuración artística de la obra en tanto una totalidad, lo cual implica no tanto describir *todo lo que acontece* —esto hecho sería por sí mismo extraliterario, o literario en potencia, y para las novelas de Bredel, Lukács lo niega— como la promoción de la construcción de algo propio y unitario en el tratamiento artístico del contenido, tal como este “es realmente” en su totalidad, i. e. dinamismo histórico y proceso. Aquí hay algunas consecuencias de fondo para el reflejo artístico de la realidad: Bredel buscaba afrontar las cuestiones de la época con la representación fiel y mecánica de los fenómenos social, y según Lukács no hace sino detenerse en la superficie, no logrando dar con la expresión de lo que buscaba al hacer uso intencional de una descripción cuasi cronística o periodística; y esto es el resultado de su modo promovido de narración; del método que, creyendo que iba a representar mejor la realidad, ha escogido. En las novelas de Bredel, afirma Lukács, hay una deficiencia fundamental (*Grundmangel*) producida por el tratamiento naturalista del convulsionado proceso social de la lucha proletaria, la contradicción entre tema y forma:

Es besteht ein künstlerisch ungelöster Widerspruch zwischen dem breiten, alles wesentliche umfassenden epischen Rahmen seiner Fabel und zwischen seiner Erzählungsweise, die teils einer Art von Reportage, teil eine Art Versammlungsbericht ist (LUKÁCS 1990: 348-9).

---

<sup>153</sup> Para una visión de los debates en *Linkskurve*, además de PHILPOTTS (2004) que brinda un amplio recuento de la labor de Lukács en la revista, cf. BERMAN (1977) para los artículos dedicados a Bredel y Ottwalt.

En consonancia con ello la acción que ocurre durante la trama está solo presentada “en su esqueleto”, y los protagonistas que llevan adelante la acción carecen de desarrollo. Lukács afirma que estas dos últimas características no son cuestionables de por sí —pues los fenómenos que manifiestan pueden darse en el capitalismo avanzado—; y sostiene que el juicio sobre la falta de desarrollo de los personajes y el esquematismo de la acción es algo que debe realizarse para cada obra concreta. Solo que en el caso de Bredel este caso resulta meramente de la técnica literaria elegida, y no proviene del desarrollo artístico del contenido. Al contrario, si Bredel hubiese presentado artísticamente el contenido humano de la vida de los hombres proletarios que trataba de describir, la trama habría desplegado un gran desenvolvimiento y los protagonistas habrían mostrado complejamente su desarrollo. El matiz de esta argumentación es complejo: la crítica estética comprueba la falta formal de la obra analizada, y la explica en último término por el uso de técnicas formalistas; pero de lo que se trata no es tanto del uso de tales técnica sino de la condición que producen en cada obra analizada: en este caso, los elementos que componen la obra no son consistentes. La *ratio ultima* de esa falta de consistencia de los elementos compositivos es que no se realiza la configuración estética sobre la base de la real dinámica del contenido. En Bredel la forma se opone al contenido, y produce la falla formal de la obra.

Es ilustrativo retener, para el desarrollo de nuestro tema, lo particular de esta argumentación, puesto que, como vemos, está situada desde el punto de vista de la novela como obra artística. Es desde el punto de vista de la forma novelística que se critica y se niega la pretensión positivista de Bredel, y de cualquier tendencia naturalista, a captar y expresar la realidad en el arte: la reproducción artística de la realidad no es cualquier reproducción, y al asumir que la forma del reportaje y otras formas de composición parecidas son las más adecuadas para reproducir la realidad, se perjudica la estructura interna de la novela, que requiere una manera peculiar de reproducción que no es la de los discípulos de Zolá. La influencia de la herencia de los movimientos artísticos para la labor del artista se muestra aquí en que esta tendencia viene de fuera —es asumida unilateralmente por el autor— y se le impone al arte. De aquí en adelante va a ser un problema decisivo para Lukács mostrar la razón social de esta tendencia al naturalismo, a la expresión positivista de los hechos, que, al influir en la composición artística, conduce a un modo de composición descriptiva en la creación literaria y hace fracasar —o por lo menos perjudica— la presentación de la realidad desde una posición artística, y en un sentido más pleno, la misma consistencia y autonomía de la obra.

De acuerdo con Lukács debe existir una relación característica entre la obra como tal, con su propia estructura y sus normas de constitución en tanto “arte”, y el contenido histórico-social que le sirve de base. En esta relación el contenido pasa a ser elaborado —y debe decirse “pasa a ser”, porque el movimiento viene desde el contenido— artísticamente. Lukács no avanza mucho respecto de cuáles son los caracteres peculiares que el arte “asienta” sobre el contenido; pero si implica el postulado de que el contenido al ser elaborado va “favoreciendo” o más sustancialmente va “determinando” la formas artísticas que lo elaboran y el resultado final de la obra como un producto. Lo que hace el naturalismo es traer la forma de la narración al contenido, y entonces se produce entre forma artística realizada y contenido una “oposición de exterioridad”, como hubiera dicho Hegel. Pero asimismo podría darse el caso del efecto opuesto, que el despliegue del contenido en el arte produzca obras en todo naturalistas en el campo formal, y no hay ninguna razón necesaria para que esto no suceda. Esto nos conduce a la estrecha relación que tienen la autonomía y la especificidad del arte con el desenvolvimiento del contenido. El punto de vista que se pone desde el inicio en relación una dialéctica con el contenido, y, en base al despliegue de éste en la configuración artística resulta en una obra autónoma, y es lo que Lukács llama realismo.

Mucho de la crítica a Ottwalt se centra en lo que podría llamarse su método creativo de composición, y en el modo como aborda la realidad de su tiempo (cf. PHILPOTTS 2004: 45). La novela de Ottwalt *Denn sie wissen, was sie tun: Ein deutscher Justizroman*, haciendo uso de técnicas como el montaje o el reportaje cuasi periodístico para describir el estado del sistema judicial de la República de Weimar y que fue calificada por Bredel mismo de *Justizroman* pareció a Lukács un parco intento de establecer una metodología compositiva de la narración correspondiente a un escritor en el ala de la literatura proletaria y apegado a los problemas proletarios. Si la literatura tiene el papel de dar un reflejo artístico de los momentos y las tendencias históricas en su procesualidad, teniendo por objeto entonces la variedad de las relaciones sociales humanas y de los caracteres en la construcción y enfrentamiento con la realidad social, las formas elegidas de montaje y reportaje eran un intento insuficiente para el cumplimiento de este objetivo. El detenimiento en la descripción simple de los hechos, la relación mecánica de los acontecimientos, la esquematización de las experiencias sociales y de la vida de los personajes a las que se prestan las técnicas del montaje y el reporte que usa Ottwalt, son a juicio de Lukács incapaces de permitir la configuración artística de la compleja vida interior de los personajes y la riqueza de las relaciones concretas, que, expandiéndose

por el relato, deberían llegar a las grandes cuestiones de una época revolucionaria y de los movimientos humanos allí presentes. Esto último es la tarea que, por encima de cualquier protesta, reivindicación, o denuncia, debía lograr un escritor interesado en las tendencias históricas y en sus perspectivas progresistas; pues así su presentación artística de la realidad permitiría un conocimiento de la realidad, y permitiría la experiencia del cambio. Si el autor observa el contenido, y está involucrado en él según la marcha del proceso social, se encuentra en capacidad de desarrollar la configuración artística de su material de acuerdo al íntimo despliegue del contenido en aquellas formas artísticas que le sean más adecuadas. Ahora bien, por otro lado, tanto la crítica de Gotsche al artículo lukácsiano sobre Bredel como la respuesta de Ottwalt a la crítica lukácsiana correspondiente, parecen inclinarse por la idea de que las nuevas formas artísticas como el montaje y el reporte son las más adecuadas para la realidad contemporánea (cf. PHILPOTTS 2004: 45-46). Ambos asumían por tanto una “posición sociológica” respecto a la literatura, no muy diferente a la literatura proletaria soviética de aquella época;<sup>154</sup> mientras que Lukács se inclina por mostrar que para la obra artística y desde la perspectiva de la obra artística, semejante imposición de la forma al contenido significaba la disolución del efecto artístico. Es pues una perspectiva respecto de lo que es el reflejo estético, en este momento recién iniciada y que terminará en los grandes trabajos sobre estética de su vejez, la que conduce a Lukács a juzgar de formalista el predominio de las técnicas en la configuración artística.<sup>155</sup>

### 2.1.3 *Literaturny Kritik / Das Wort*

El proyecto de Lukács de perfilar las bases de una estética marxista por medio de sus intervenciones en la BPRS y en el seno de la revista *Linkskurve*, que tuvo una marcada

---

<sup>154</sup> Aunque a inicios de los años 30 el término de literatura proletaria va siendo desplazado en la Unión Soviética y en las organizaciones culturales internacionales que tenían con ella un estrecho contacto, como consecuencia de varios movimientos políticos contra las organizaciones proletarias de escritores y artistas que habían proliferado en los años 20. BROWN (1982:105) “A contributing reason for the disgrace which overtook “proletarian literature” under Stalin was the fact that proletarian organizations had close ties to the old Bolshevik leaders whom Stalin was determined to destroy”. En *Linkskurve*, sin embargo, la discusión de las posibilidades de una literatura proletaria y de sus características jugó un papel importante; e incluso también en el expresionismo de la época; la influencia de esta discusión se mostrará en debates posteriores de Lukács.

<sup>155</sup> Si bien su juicio respecto a la teoría y posición político-ideológica de Lukács nos parece insuficiente, GALLAS (1971) ofrece un panorama ilustrativo del estado de los debates literarios de izquierda en la Alemania de la época.

influencia en la evolución de los debates sobre literatura proletaria y de izquierda en la Alemania de la época,<sup>156</sup> quedó truncado por el ascenso del fascismo al poder en 1933, y la subsiguiente clausura y persecución de los grupos políticos y culturales comunistas. Según contaba Lukács tiempo después (cf. 1978: 152), las condiciones que se impusieron para los agentes de izquierda como él hacen que el Secretario del KPD le dé la orden y la posibilidad técnica de abandonar Alemania para regresar a la Unión Soviética. Lukács abandona entonces Berlín en marzo de 1933 y arriba a Moscú, el mismo año, vía Praga, para permanecer allí un tiempo prolongado. Este segundo “periodo moscovita” se extiende desde 1933 a 1944. En los trabajos de estos años Lukács desarrolla un método de análisis literario de contornos definidos, desde un primer momento todavía en la estela del ensayo sobre el *Sickingen* y en el que prima la aplicación de conceptos filosófico-sociales con ocasión de los debates de la escena literaria soviética e internacional, hasta el momento —en torno a 1936-37— en que se identifica el esfuerzo consiente por concretizar estos conceptos en algunas “categorías estéticas” que ya preludian los trabajos finales de su obra tardía (cf. ILLÉS 1993: 244-53). La actividad de Lukács en Moscú se divide en las labores de investigador y crítico literario: a excepción de una breve interrupción (1939 a 1942), trabaja como miembro investigador del *Instituto de Literatura y Arte* de la Academia Comunista de Moscú; y como crítico literario publica fundamentalmente en las revistas de lengua alemana *Internationale Literatur* y *Das Wort*, o en la revista de lengua rusa *Literaturny Kritik*, esta última en la que forma un grupo literario con influencia en el panorama intelectual de los años 30.

*Literaturny Kritik* se forma en la Unión Soviética bajo la dirección de Lifschitz y con la presencia de influyentes críticos del círculo de Lunacharsky, luego de que las campañas del bloque estalinista dentro del Partido contra la *Asociación de Escritores Proletarios* (=RAPP)<sup>157</sup> terminaran en la disolución definitiva del organismo.<sup>158</sup> Esta disolución había

---

<sup>156</sup>Es de notar que en ASHER, ELLIS, & DARBY (2005: 451), aunque se sostiene que la crítica marxista tuvo poco impacto en la escena general de la literatura alemana, se considera a Lukács como “the most noticeable Marxist presence in German criticism”.

<sup>157</sup> Abr. del ruso *Rossiiskaya Assotsiatsiya Proletarskikh Pisatelyeĩ*. Fundada en 1925, en los debates en su seno se perfilaban muchos de los caracteres que distinguirían al posterior realismo socialista. Durante los años veinte fue un instrumento de la unificación ideológica favorecida por el núcleo del Partido absorbiendo y atacando grupos heterodoxos y de oposición, hasta que una vez cumplido su cometido fue desechada por mandato de Stalin; cf. CLARK K. (1981: 156-7).

<sup>158</sup> Concretamente el 23 de Abril de 1932, con un decreto proveniente del Comité Central del Partido y orquestado por Stalin, bajo el título “Sobre la restructuración de las organizaciones artísticas literarias” que declaraba la disolución de todos los grupos literarios; lo que en la práctica significaba una medida directa contra la RAPP.



preparado la formación de una nueva *Unión de Escritores Soviéticos*,<sup>159</sup> y, subsecuentemente, la proclamación abierta de una doctrina literaria unificada denominada “realismo socialista” en el Congreso de la Unión de Escritores en 1934.<sup>160</sup> Sabemos ahora que tanto la disolución de la RAPP como la existencia de una nueva organización literaria soviética seguían la política cultural dirigida por Stalin, y se explican más por la intervención del poder en la organización de la cultura soviética que por las posibles consecuencias de un debate literario (cf. EATON 2002), –aunque existió un debate de gran intensidad, como se puede ver en las intervenciones en el Congreso que sostuvieron Gorki, Bujarin, Lunacharsky, etcétera.<sup>161</sup> Pero lo que nos interesa de esto es que tanto para Lukács como para Lifschitz y los otros miembros de *Literaturny Kritik*, la disolución de la RAPP<sup>162</sup> y las discusiones sobre el nuevo realismo, todavía muy presentes cuando Lukács vuelve a Moscú en 1933, representaban una verdadera y prometedoras posibilidad de renovación en la vida cultural soviética y en el comunismo internacional. De allí el papel que concedieron a la actividad de esta nueva revista, y su confianza de poder intervenir, mediante aquella revista, en la consolidación del naciente realismo y las tendencias de la nueva asociación, pretensión presente en las intervenciones lukácsianas también en lo que hace a la cuestión del reflejo. Rebasas las intenciones de este trabajo presentar las peripecias de las relaciones entre el círculo de *Literaturny Kritik* y los organismos culturales soviéticos como la nueva *Unión de Escritores*,<sup>163</sup> y tampoco dar un panorama de los debates de la época siempre controlados y dirimidos por la intervención ideológica del Partido, un hecho que hace que la influencia no ya de Lukács sino de *Literaturny Kritik* haya sido muy menguada en lo que no concedía con la línea ideológica general. Cabe señalar solamente que el círculo de

---

<sup>159</sup> En ruso *Soyuz Sovetskikh Pisatelyei*.

<sup>160</sup> BROWN (1982: 15) “It was discovered in 1932 –no one knows by whom, but the inspiration was attributed to Stalin– that “realism” might be qualified by the term socialist”. Y si bien era costumbre atribuirle a Stalin, el término “realismo socialista” aparece en una intervención de Gronsky el 20 de Mayo de 1932 en una reunión del Círculo Literario de Moscú, y luego en un artículo suyo para *Literaturny Gazeta* del mismo mes. Su difusión oficial viene de la intervención de Stalin en un coloquio con escritores soviéticos en casa de Gorki, el 26 de Octubre de 1932, cf. TROMMLER (1975: 65).

<sup>161</sup> Para una recopilación de las intervenciones en el Congreso cf. SCHMITT & SCHRAMM (1998). La variedad y complejidad de las participaciones ha sido puntualizada polémicamente por ROBIN (1986: 76ss.), en el sentido de que no contradecía la política hacia la unificación sin disidentes favorecida por el Partido, sino que mostraba la compleja búsqueda hacia una orientación literaria unitaria asentada en la tradición cultural rusa.

<sup>162</sup> Más adelante avanzaremos sobre algunos de los puntos que movían a Lukács a un rechazo de tal organización específicamente.

<sup>163</sup> Para una pertinente relación de la obra y figura de Lukács con la política ideológica soviética y sus representantes culturales en el segundo periodo moscovita cf. MURRAY (1985).

*Literaturny Kritik* se consideraba una línea abierta de lucha contra ciertas tendencias dominantes en el dominio cultural que provenían de la extinta RAPP, y combatía la labor de algunos teóricos del nuevo realismo socialista provenientes de la antigua asociación o influenciados por su línea teórica (cf. LUKÁCS 1978: 153). Varios trabajos en *Literaturny Kritik*, que hacen mención al problema del reflejo estético, Lukács los ubica en la línea del ataque dirigido a las tendencias “rappistas” (cf. LUKÁCS 1966b: 7). Es conocido que la lucha contra lo que podría llamarse un rastro “rappista” en la cultura era fundamentalmente dirigida por operaciones políticas del estalinismo, pero Lukács ha dejado varias veces en claro el poco conocimiento que él y sus camaradas en *Literaturny Kritik* tenían de tales maniobras. Lo que los artículos sí ponen de manifiesto es que las críticas de *Literaturny Kritik* a lo que identificaron con tendencias rappistas —como la tendencia a la normatividad ideológica por una élite intelectual, al establecimiento de una línea preceptiva acerca de la buena o mala literatura proletaria, al descrédito por principio de todo escritor con ascendencia de clase burguesa, o más específicamente, a la existencia de un método naturalista, sociológico y “formalista” para estudiar al arte— eran intentos de buscar un camino nuevo de crítica y teoría literaria más progresiva y dialéctica.<sup>164</sup>

El intento de señalar tendencias nuevas de teoría literaria y estética en el periodo de discusión y consolidación del realismo socialista, tenía que estar orientado a discusiones puntuales en el ambiente cultural soviético, pero por el carácter de las investigaciones y el trasfondo cultural e intelectual de Lukács incluía además una referencia a la evolución de la literatura en el contexto más general de Europa. Hecho que se comprueba en la participación activa de Lukács en otra revista de alcances más amplios que los debates soviéticos, esto es, en su contribución en la revista en lengua alemana *Das Wort*. Ésta se forma en 1936 en la Unión Soviética con miembros de la inteligencia alemana afines al socialismo, exiliados después del ascenso de Hitler al poder.<sup>165</sup> Dirigentes de la revista son aquel Bredel que había sido objeto de las críticas de Lukács en *Linkskurve*, Feuchtwanger y al menos nominalmente, Brecht. Esta revista tomó el papel de continuar los debates realizados en *Linkskurve*, aunque con bases sociales más amplias que la

---

<sup>164</sup> Lo que no significa una corroboración por nuestra parte de la caracterización que Lukács hace de la RAPP y de su influencia; hay que notar que, desde un punto de vista superficial, su crítica a la tendencia sectaria, al formalismo, y una “sociología vulgar”, es cercana a afirmaciones contra los rappistas hechas desde *Pravda* y sostenidas por el mismo Stalin (e. g. KEMP 1991: 128).

<sup>165</sup> El papel de los intelectuales alemanes exiliados en la Unión Soviética de la época es estudiado en PIKE (1982), que asigna un amplio espacio a Lukács.

orientación proletariazante de la anterior había permitido, como correspondía a los años de la política internacional de los “frentes populares”<sup>166</sup> y de una sociedad socialista “sin clases” (cf. BROWN 1982: 105). Fue característico de ella tratar problemas concernientes a la tradición cultural alemana, y a los problemas de una literatura moderna afincada en esta tradición —lo que era ayudado por la amplia base social de contribuyentes y afiliados—, discutiendo algo al margen de los debates específicamente soviéticos, hecho que estableció una tensión entre el contexto soviético y las asunciones culturales alemanas de la revista (cf. DAVIES 2004: 108).<sup>167</sup> Por ejemplo, muchos de los debates de mayor repercusión en *Das Wort* tienen que ver con el intento de teorizar la cuestión del modernismo europeo, y en particular, el alemán, una cuestión latente en miembros como Brecht o Bredel, en el contexto de las nuevas exigencias del realismo socialista. Tal como DAVIES (op. cit.: 109) ha hecho notar: “the debate in *Das Wort* is in fact conducted in a German, rather than a Soviet, context, and the issues which trouble the contributors —Expressionism, the Volksstück, the Bildungsroman, to name but three— have only minor relevance for Soviet cultural politics”. Es en estas circunstancias donde entra la teorización de Lukács en *Das Wort* acerca del reflejo que debe ocuparnos, continuación de los debates anteriores en *Linkskurve* acerca de la relación entre formas literarias modernas y el contenido histórico social, y que confluyeron en lo que se ha llamado el “Debate sobre el Expresionismo” que tuvo como campo *Das Wort* en el año 1938. Contando con un papel relevante en estos debates: “the influence of Lukács’s thought and practice on the journal’s editorial line is clear, one can identify his approach to questions of realism and Marxism as providing the fixed point around which the debates revolve. [...] The tenor of the responses to the Expressionism Debate, for example, largely takes the form of attempts to take up a position for or against Lukács.” (íd). Si bien la política de la revista tendió a considerar la expresión artística del contenido “real” como algo asentado, —tal como se lee en el “Vorwort” a octubre de 1937: “Wirklichkeit, die kaum noch Probleme, sondern eine Aufgabe stellt” (FEUCHTWANGER ET AL. 1937: 4)—; es la cuestión de saber cómo se puede expresar el contenido, es decir, la cuestión de saber cuál debe ser la relación entre forma realista y

---

<sup>166</sup> Patrocinada por el VII congreso del Comintern, y adoptada por las asociaciones culturales internacionales vinculadas o simpatizantes con el comunismo.

<sup>167</sup> Esto la diferencia de la otra revista soviética en lengua alemana en la que Lukács contribuye en estos años, *Internationale Literatur*, que se concentró bastante en la discusión y la difusión del realismo socialista soviético.

contenido real, lo que anima el debate dentro de la publicación, y es donde se perfila la peculiar contribución de Lukács sobre el reflejo.

La vinculación de los escritos de esta época con los debates culturales del momento, y el carácter de indagación que puede comprobarse en ellos, distancia a varios de los artículos de nuestro tema y hace superficial su tratamiento aquí. Pero sí podemos mencionar algunos artículos, tanto de *Literaturny Kritik* como de *Das Wort* que abordan de forma relevante el problema del reflejo según las dos perspectivas principales del momento. Esto es, la lucha contra la herencia rassistica hacia el naturalismo, el formalismo y la sociología vulgar que lleva a cabo el círculo de *Literaturny Kritik* en busca de una renovación cultural, y por otro lado el debate sobre la relación forma/contenido en el contexto de una discusión sobre el “modernismo” alemán y europeo que acontece en *Das Wort*. Creemos que con en estas dos líneas captaremos lo esencial de las aportaciones de Lukács que se adentran en nuestro tema.

El primer artículo de *Literaturny Kritik* que trata directamente con la literatura y con la metodología de composición artística es un escrito estrechamente vinculado con las discusiones literarias en la revista *Linkskurve* y la BPRS alemana de las que Lukács acababa de llegar; un artículo publicado en 1933 en ruso<sup>168</sup> con el nombre “Velichie i padenie ekspresionizma”<sup>169</sup> (“Grandeza y decadencia del expresionismo”).<sup>170</sup> En este escrito, Lukács continúa con los intentos hechos, a propósito de las novelas de Brecht y Ottwalt, de actualizar el debate en torno al *Sickingen* lassalleano hacia las corrientes de la literatura moderna europea. Y siendo como era en ese entonces el expresionismo un movimiento de conjunto importante, quizá el más importante dentro de la literatura alemana de izquierda, con este artículo aborda a la corriente que antes había tratado solo por manifestaciones parciales —e. g. el recurso al montaje en las novelas de Ottwalt o ciertos postulados de la teoría teatral de Brecht—. De acuerdo con Lukács, y según el esquema de la conexión existente entre las corrientes literarias modernistas con los fenómenos de falsa conciencia y de crisis ideológica del periodo del imperialismo, el expresionismo como movimiento es la agudización de tendencias presentes en la literatura hacia la abstracción en el método compositivo, y hacia el énfasis en la técnica

---

<sup>168</sup> Como muchos de los artículos publicados en la revista. “He actually did not master Russian, but as editor of the Journal he could easily find translators for his Russian books and articles” (NEUBAUER 2009: 63).

<sup>169</sup> Los nombres en ruso de los artículos se transcriben aquí en el alfabeto latino.

<sup>170</sup> *Literaturny Kritik*, 2 (jul.), 1933, pp. 34-54 — luego en versión alemana, en *Internationale Literatur*, 1 (ene/mar.), 1934, pp. 153-73. Aquí en LUKÁCS (1966b: 217-258).

literaria en menoscabo del contenido manejado. Gran parte del artículo concierne al intento de ubicar el carácter de la cosmovisión de los escritores expresionistas, y la relación del movimiento expresionista con la evolución de la cosmovisión burguesa en Alemania y en Europa. La argumentación de Lukács manifiesta que el problema de la cosmovisión solo es atinente en cuanto interviene en la articulación de la obra total como algo *sui generis* y con peculiaridad propia. Puede suceder que la articulación contradiga los intereses conscientes de la cosmovisión del artista, un fenómeno que ya había mencionado Engels con la detección de un “triumfo del realismo” en el método de Balzac, y que hemos encontrado en la recensión lukácsiana de las novelas de Tolstoi en *Moskauer Rundschau*.<sup>171</sup> Para Lukács la obra no es el reflejo de una ideología; más bien, la ideología es un elemento que debe ser ubicado concretamente en cada caso. En el expresionismo, su investigación arriba a la constatación de que las nuevas formas adoptadas y el papel preponderante de la técnica no son lo más adecuado para expresar la completitud y la dispersión de las sociedades modernas, sino que permanecen una relación “abstracta” con el contenido histórico-social del mundo en la etapa imperialista del capitalismo. La cosmovisión de los intelectuales expresionistas repercute en la configuración de la obra de arte de modo tal que favorece un *inadecuación* entre la forma —la técnica narrativa, la caracterización de los personajes, la disposición de la acción, el punto de vista del autor, etcétera— y el contenido social. El fenómeno de que aquí se trata es de una *elección* de parte del artista, en este caso del expresionista, de favorecer la orientación formal contra las pretensiones del contenido. De acuerdo con Lukács semejante favoritismo de la forma es la expresión, en la esfera del arte, del hecho de que la realidad económico-social se vuelve opaca a la conciencia del hombre moderno y la relación de cada individuo con el todo de la realidad es —como pudimos comprobar con ocasión de Marx— parcializada, esquematizada. Que es una elección (subjetiva) del artista se muestra en el hecho de que ha habido grandes artistas con posición de clase burguesa que no han llegado o se han opuesto conscientemente al dominio exacerbado de la forma en el proceso de la composición. Para Lukács la configuración artística propia del expresionismo traslada preponderantemente el proceso de creación a la misma estructura de la obra, es decir, en ella, la composición de la obra se refiere esencialmente a la articulación de elementos formales, los cuales hacen intervenir al

---

<sup>171</sup> Debe recordarse que por estos años en *Internationale Literatur*, donde también colabora Lukács, empieza a difundirse los escritos de Marx y Engels sobre literatura, en los que Lukács había estado trabajando desde su primera estadía en Moscú.

contenido solo en cuanto abstracciones ya vaciadas de la complejidad de sus determinaciones. Por un lado, esto responde al individuo aislado que se coloca en una relación superficial respecto de la complejidad del todo del acontecer social, que ya no es considerada como proceso, sino como “resultado”; de tal modo que la obra es un “resultado” de una “técnica”, la técnica expresionista. Por otro lado, el predominio de los elementos formales expresa un avance en el proceso de subjetivación de la realidad, por el cual los rasgos típicos y característicos de la sociedad son plasmados en la obra partiendo exclusivamente del reflejo de la vivencia subjetiva inmanente; así se destaca lo que desde el punto de vista de la experiencia aislada subjetiva parece lo más determinante, con lo que las determinaciones concretas de la vida social son o dejadas de lado o esquematizadas en abstracciones subjetivas. El predominio de la forma no resuelve el conflicto con el contenido que resulta de las consecuencias subjetivas de la posición del hombre moderno en el proceso productivo, sino que conduce al fenómeno de que la obra no es capaz de formar la totalidad de sentido propia que debería provenir de la conexión multilateral e interna del contenido. Así, el artista se ve llevado a recurrir a sucedáneos exteriores como el montaje, la asociación intuitiva de palabras, la ambigüedad simbólica, el énfasis en el tratamiento del lenguaje, para aparentar la unidad y conformidad de sentido. Cómo esta conformidad es puesta desde fuera, y no tiene más razón que la carencia peculiar de la formalización, Lukács es crítico sobre la eficacia artística de las obras así concebidas. Es decir, el formalismo de la composición “expresionista” problematiza y diluye el carácter orgánico y unitario de la obra de arte.

En 1935 Lukács vuelve a tratar el problema de la relación entre cosmovisión y método compositivo desde una perspectiva abarcadora, ubicándolo en el bosquejo de una historia de la novela como “género típico” de la modernidad. El artículo, que fue además una presentación de Lukács frente a sus colegas en el Instituto de Filosofía —sección literatura— de la Academia de Ciencias de Moscú, se publicó bajo el nombre “Problemy teorii romana” (“Problemas de teoría de la novela”).<sup>172</sup> Según el planteamiento histórico-general de Lukács, la cosmovisión de la burguesía deja de ser progresiva con el fenómeno de la consolidación de las contradicciones económico-

---

<sup>172</sup> *Literaturny Kritik*, no.2, 1935, pp. 214-20. La versión extendida de este escrito había aparecido ese mismo año en la que fue la primera enciclopedia literaria soviética y que era dirigida por Lunacharsky: “La novela como epopeya burguesa”, *Literaturnaya Entsiklopediya*, vol. 9, 1935, pp. 795-832. Aquí en LUKÁCS (1981). La presentación en el Instituto de Filosofía se planteó como una discusión acerca de los planteamientos defendidos por Lukács en la enciclopedia; sobre el debate y su contexto cf. TIHANOV (1998).

sociales una vez que se establece la dinámica del capitalismo. La burguesía, en la “edad heroica” de las grandes revoluciones burguesas, había buscado y promovido una comprensión amplia y profunda de la realidad social para favorecer el fortalecimiento de las tendencias productivas capitalistas en contra de los viejos prejuicios del orden feudal. Pero, una vez se consolidan las tendencias capitalistas, la creciente complejidad, extrañamiento, enajenación social que se halla en la base del sistema productivo, se manifiestan en una relación por parte del individuo económico que es cada vez más parcial y extraña respecto del todo del acontecer y la complejidad de sus mediaciones. Un hecho que en el espacio de la cosmovisión favorece el fenómeno de la falsa conciencia, de la esquematización de la realidad, o si miramos desde la perspectiva de la lucha de clases, favorece la tendencias apologéticas que tienen el interés de mistificar el conocimiento de la realidad para preservar el *statu quo*; aunque la base económico-social yace ya en contradicciones insolubles. Los escritores que hacen intervenir este estado de la cosmovisión burguesa en su elaboración artística, de un modo que se impone en la composición, tienden al descuido del contenido, que es considerado cada vez más exterior y más abstracto, al mismo tiempo que los grandes asuntos histórico-sociales del momento son desplazados en favor de cuestiones periféricas y parciales que manifiestan una parcial relación con el todo del acontecer. Así, la composición artística, que se dirige a lo real, reproduce en la esquematizada articulación de los elementos formales la experiencia de la realidad que es vista y sentida como producto formalizado. Del mismo modo la exteriorización de la realidad social a la conciencia, propia del estado avanzado del capitalismo, produce el retraimiento del individuo hacia su propia subjetividad interna; esto en literatura y en el arte se pone de manifiesto en que se va resaltando progresivamente en la composición los estados de conciencia y el devenir del flujo de lo vivido, aunque sin la posibilidad exitosa de la concatenación y de la articulación de las experiencias subjetivistas, precisamente por el método elegido que favorece la dispersión. Se produce la oposición mecánica entre “subjetividad” y “objetividad” en la que tanto la una como la otra dejan escapar la compleja articulación real del contenido social. La tendencia subjetiva falsea el contenido de la vida interior de los individuos en el contexto de las relaciones económico-sociales y la lucha por la consecución de tendencias históricas; y la tendencia objetiva soslaya la riqueza de las determinaciones concretas de lo social en tanto totalidad procesual llena de mediaciones dialécticas. La oposición en el plano artístico ocurre entonces entre tendencias a la subjetividad y objetividad “formalizadas”, que perjudican la peculiaridad y consistencia de la obra de

arte como totalidad de sentido, condición que de acuerdo con Lukács solo puede construirse por la multilateralidad de relaciones internas en la articulación del contenido que van imponiendo sus propias pretensiones a la forma. Además a juicio de Lukács, la formalización como tendencia creciente en la literatura contemporánea perjudica ya no solo la relación entre forma y contenido, sino que también a la propia novela como género. Para Lukács la novela nació como el medio literario más adecuado para dar expresión artística a los caracteres de la vida moderna; según su punto de vista la novela nace como resultado de dar un reflejo artístico a la realidad en su manifestación más alta, y si en la época clásica griega la epopeya y luego el drama sirvieron para cumplir tal pretensión, ahora es la novela la que por sus características ha servido a este intento. El devenir de la cosmovisión burguesa y de la relación del individuo que se sitúa en el plano de la crisis de la cosmovisión burguesa con el todo histórico-social, ha conducido a una progresiva crisis de la novela como “epopeya” de la sociedad burguesa. La crítica de Lukács al rumbo seguido por las formas vanguardistas en la novela se explica también porque aquellas que pretenden ser forma adecuadas de expresión artística de lo real, terminan disolviendo el adecuado reflejo artístico de los procesos y tendencias de la sociedad contemporánea.

El problema del reflejo artístico es discutido en el artículo “K probleme ob'ektivnosti khudozhestvennoï formy” (“El problema de la objetividad de la forma artística”), presente en el vol. 9 de *Literaturny Kritik* de 1935.<sup>173</sup> Como hemos observado en escritos anteriores, una cuestión central de la estética es la determinación de los caracteres que distinguen y caracterizan la composición artística, ya sea frente a la ideología, la mera política, o en general, frente a los otros géneros de conocimiento humano. Según Lukács, el arte comparte con las otras formas de reflejo el mismo punto de partida, que es la realidad histórico-social en su devenir, con sus contrastes concretos. Pero adquiere un carácter específico por el modo en que lleva a cabo la representación de esta realidad, y por la naturaleza peculiar de la imagen. Lo que busca el arte es una representación en la que lo esencial de lo real se torne presente en la percepción del fenómeno, sin distinguirse ambos momentos —siguiendo por ello un modelo hegeliano—; cuando esto sucede se conforma una totalidad individual con sentido pleno, en la que cada elemento responde en su ordenamiento a la riqueza e interrelación del contenido. Al ser la realidad de la que parte el reflejo artístico una realidad social, impregnada de la movilidad de las relaciones sociales, i. e., una totalidad procesual, el arte también debe

---

<sup>173</sup> *Literaturny Kritik*, 9, 1935, pp. 5-23. Aquí en LUKÁCS (1977: 187-240).



formar una estructura movable, ajustada al devenir del contenido. Afirma Lukács que la totalidad unitaria de sentido, posible por la percepción de lo esencial en el fenómeno, solo puede cobrar efectividad en tanto que se convierte en una vivencia inmediata e inmersiva para el espectador; así, quien contempla el arte tiene la experiencia en cada elemento esencial del crecimiento y del cambio del contenido en el marco de la obra. Entonces la obra se constituye a la manera de un “mundo propio”, que, siguiendo las propias leyes que cada marco particular exige —e.g. de acuerdo a la naturaleza del género literario elegido, de sus medios específicos, de sus posibilidades materiales y formales— logra constituir la totalidad dinámica y fecunda en determinaciones como el mundo mismo del que parte y representa.

Un escrito influyente de Lukács en el periodo moscovita, el artículo “¿Narrar o Describir?”, se dedica en algunas de sus argumentaciones centrales a cuestiones relativas al reflejo. Con el nombre original "Rasskaz ili opisanie" ("Relato o descripción") aparece en el vol. 8 de *Literaturny Kritik* del año 1936.<sup>174</sup> Su subtítulo en la versión alemana: “Acerca de la discusión sobre el formalismo y el naturalismo”, nos informa del debate presente en la crítica y en los órganos soviéticos de la época en el que pretende participar. La revista *Literaturny Kritik* no era la única en atacar las tendencias formalistas en la crítica y en la composición literaria; igualmente publicaciones como *Literaturnaya Gazeta* —en la que Lukács colabora con algunos escritos— y sobre todo *Pravda* —el órgano del Comité Central del KPSS— habían atacado por esos años ciertas tendencias presentes en la crítica soviética como resultado de la influencia de una corriente que según ellos venía desde la antigua LEF, la Prolekult, la RAPP, críticos como Pereversev y su círculo, Piksánov, y la Opojaz.<sup>175</sup> La forma de razonamiento de estos ataques, que concibe la crítica literaria como una facción a atacar según el proceder de las luchas del partido, hace comprensible mucho de la ambigüedad teórica de tales construcciones, que fueron instrumentalizadas para servir a disputas contemporáneas o simplemente para el control teórico que necesita de la constitución de “enemigos ideológicos”. Lukács comparte la línea general, que es la del Partido, en el ataque a las tendencias formalistas y a la sociología vulgar de estos años, y aquí, según el subtítulo, quiere intervenir directamente. Pero lo central no es la coincidencia del “objeto”, por la cual se ha podido decir que Lukács sigue cómodamente las órdenes del Partido, sino la

---

<sup>174</sup> La versión alemana en el mismo año, en dos partes.: “Erzählen oder beschreiben? Zur Diskussion über den Naturalismus und Formalismus”, *Internationale Literatur*, no.11 (nov.), 1936, pp.100-18 / y no.12 (dec.), 1936, pp.108-23. Aquí en LUKÁCS (1966b: 171-216).

<sup>175</sup> E.g. la editorial en *Pravda* del 8 agosto de 1936.

peculiaridad del cómo, de la manera en que se realiza la crítica. De lo que llevamos dicho sobre las teorizaciones de Lukács acerca del reflejo y la composición artística, y de la comparación con las líneas usuales de la argumentación de los corifeos del Partido de estos años como Fadeev, se vislumbra la especificidad de la crítica literaria lukácsiana respecto del objeto tratado.<sup>176</sup> A lo largo de todo el artículo hay apenas mención de los autores, corrientes y asociaciones atacados en el debate y tampoco se mencionan ni el Opojaz ni el MLK<sup>177</sup> ni ninguno de sus críticos particulares. Lo que Lukács hace en este escrito, en el que busca un pronunciamiento claro —una toma de posición— en el tema, es retrotraer la cuestión hacia una perspectiva más amplia y más general histórica y artísticamente, vinculada con problemas ya tratados anteriormente y que responden al desarrollo de su pensamiento y de sus investigaciones sobre la evolución y decadencia de los géneros artísticos. Se comprueba la reaparición en este artículo de cuestiones que se remontan al *Sickingen* y a los artículos acerca de la herencia metodológica de los escritos sobre ideología de Marx y Engels, y que, por último, responden al interés ya presente desde 1930 por sentar o perfilar las bases de una estética marxista. Esto explica que un artículo que pretende ocuparse de una disputa contemporánea soviética, esté compuesto en su mayor parte por cuestiones históricas de la evolución de la novelística europea. Lo que no impide que cosas propias de una aproximación formalista al arte sean desautorizadas por las conclusiones de la argumentación.<sup>178</sup> De acuerdo con Lukács, las formas artísticas, los nuevos estilos, los nuevos modos de exponer la realidad no se bastan a sí mismos para explicar su devenir ni su objetividad; es decir, no puede existir

---

<sup>176</sup> Y no viene demás recordar la afirmación de LUKÁCS (1966a: 7) según la cual la actividad de *Literaturny Kritik* fue “meramente tolerada”, hasta ser finalmente suprimida en el año 40 por la intervención directa del Comité Central después de una campaña dirigida en su contra por el círculo de Fadeev. Sobre la vigilancia ideológica a que fue sometida la revista cf. GÜNTHER (1984: 152-63).

<sup>177</sup> Opojaz —abr. del ruso *Obshchestvo izucheniya Poeticheskogo Yazyka* (Sociedad para el estudio del lenguaje poético)— fundado en 1916 con el liderazgo de Sklovsky, Tyananov y Eijenbaum. Y MLK —abr. del ruso *Moskovskij lingvističeskij kružok* (Centro Lingüístico de Moscú)— fundado en 1915 alrededor de la figura de Jakobson. Fueron asociaciones y a la vez centros de investigación en los que se agruparon los críticos formalistas. El movimiento como tal se desbanda a fines de los veinte, pero, como ANY (1994: 136) puntualiza: “Throughout the 1930’s and 1940’s, long after Formalism’s collapse, the makers of literary policy found it convenient to make Russian Formalism, and particularly Opojaz, the official enemy of Soviet Literary policy.” Y EATON (2002: xviii): “the term [formalism] came to be used as an official damnation in the early 1930s and was lavishly applied to avant-garde work in all arts as well as in science and teaching”.

<sup>178</sup> En general, a pesar de la referencia y crítica a la idea que en los debates de la época se manejaba sobre el formalismo, en los artículos de Lukács no se encuentra un ataque directo a las personalidades del formalismo y a sus institutos de investigación. Sí hubo, al menos con Sklovsky, un debate en parte público y en parte privado en la segunda mitad de la década de 1930. y que fue de acuerdo con TIHANOV (2000: 64): “a significant episode in Soviet literary and ideological life”.

una explicación inmanente de las formas artísticas. Por un lado los formalistas habían supuesto que, explicar el fenómeno literario y poético por sí mismo implicaba dar cuenta de su “evolución”, sucedida por el cambio de las relaciones inmanentes entre sus componentes estructurales, por la transformación en la funcionalidad de los materiales de la obra, por el cambio en el modo peculiar en que se construye el texto o el poema en tanto producto artístico; excluían por tanto el recurso a lo extraliterario en la comprensión de la evolución y las relaciones de los géneros. Por otro lado, la crítica sociológica marxista de la época recurría a una explicación que los formalistas como Eijzenbaum y Sklovsky habrían llamado de la génesis (cf. ERLICH 1974: 155), i.e. al tratamiento del cambio de los géneros mediante la relación de las cuestiones y prácticas artísticas con el medio social; por la que el devenir del arte se puede reconstruir con el estudio de la problematicidad social de una época dada a la que aquél responde.<sup>179</sup> La argumentación de Lukács se opone a ambas aproximaciones por su entendimiento del reflejo artístico y de la peculiaridad del arte. Rechaza explicar el cambio de los géneros y el devenir de la literatura mediante el recurso a los nuevos estilos, a los modos de exponer la realidad, a las nuevas técnicas compositivas etcétera, pues para Lukács todo esto, al contrario de para los formalistas, no es lo literario y lo artístico en sí opuesto a lo exterior extraliterario; la noción de obra de arte lukacsiana supone que es el contenido, elaborado de modo tal que se logre una totalidad individual y única de significado, el que llama o pide tales o cuales configuraciones formales de la obra de arte, y por tanto Lukács solo puede ver en el predominio del estudio de la forma —aun considerada en su cambio e evolución histórica— un descuido de la peculiaridad que va construyendo la obra artística. En el artículo ostiene que la obra de arte asume el intento por una totalidad significativa que sea capaz de “representar” lo esencial social directamente en la experiencia individual del fenómeno, y a la vez hacer posible —por la manera en que es construida— la reanimación de esta movilidad social y de sus tendencias cuando acontece para un espectador. De modo que cualquier cosa que podamos llamar “forma”, como expresión de la elaboración y participación activa del sujeto, no puede ser sino el intento de expresar algo concreto con las condiciones que van caracterizando la construcción artística. Así es que puede arribarse a la conclusión algo paradójica de que es por la peculiaridad de lo que significa una obra literaria que Lukács rechaza la

---

<sup>179</sup> No discutimos aquí si la comprensión de los formalistas respecto del método sociológico marxista en la Unión Soviética —en sus escritos polémicos de los años 20 del siglo XX específicamente— es correcta.

explicación inmanente de la obra por nada más que lo literario o lo artístico. Es por la claridad en la concepción general del reflejo artístico como algo específico y *sui generis* en el arte a partir del contenido social, que Lukács puede defender vigorosamente este rechazo. Por otro lado, la perspectiva lukácsiana excluye el intento de explicar exclusivamente la obra de arte por condiciones sociológicas, como suele pensarse que hace el “marxismo vulgar”.<sup>180</sup> Al ser la obra de arte un resultado de un proceso de reflejo *sui generis* de la realidad, se constituye como realidad con autonomía relativa y con propia consistencia, i.e. conforma una clase de objetividad que debe seguir las propias leyes del arte en general y las leyes que se presentan por influencia de la tradición artística al margen de la ideología o cosmovisión. Si Lukács persevera en poner en claro el estado intelectual o ideológico, esto tiene relación estrecha con la dilucidación de la tradición de los géneros artísticos. No en vano en el artículo se insiste bastante en el problema que presenta la herencia naturalista, tan influyente en la época para el escritor que buscaba la expresión artística de lo esencial social. La investigación de Lukács que se hizo popular,<sup>181</sup> fue a buscar los antecedentes del proceso de formalización artística en ciertos caracteres del arte romántico, y sigue su evolución por diferentes escuelas como el naturalismo, el simbolismo, el psicologismo y el expresionismo. En lo cual muestra el intento de comprender aquella tradición artística como objetividad, es decir, como realidad con consistencia y necesidad relativa, tratando específicamente de comprender la relación de esta objetividad con la totalidad de la marcha del acontecer social. Las condiciones del reflejo en el arte, la efectividad de la tradición de las corrientes, la pervivencia de motivos y temas que reciben una determinada configuración artística,

---

<sup>180</sup> La censura de la vulgarizaciones del marxismo es tan antigua como el intento de distanciamiento del mismo Marx con respecto de los marxistas franceses de los años 70 del siglo XIX, “Tout ce que je sais, c'est que je ne suis pas Marxiste” (cit. por ENGELS: MEW 37: 444). No hay prácticamente ninguna corriente o teoría influenciada por Marx que no califique a las otras y sea calificada de “marxismo vulgar”. Y está aquella crítica desde otras teorías antimarxistas que confirma a VOVELLE (cit. por KAPLAN 1996: 220) cuando constataba: “on peut se demander, ce qu'il y a de plus vulgaire que le marxisme vulgaire, sinon peut être l'antimarxisme vulgaire”. En principio, de acuerdo a la discursividad de la condena oficial en el contexto referido, se trata de la sociología utilizada por los antiguos teóricos de la RAPP y vinculados a ella. En Lukács implica la analogía con el modelo marxista de “economía vulgar”, según el cual por ciertas razones político-sociales la economía política después de Ricardo disocia su teorización de la totalidad real del acontecer social y de su procesualidad; de mismo modo, en cierto momento histórico el pensamiento social se disocia del verdadero movimiento totalitario de la realidad económico-social, dando una argumentación que repite el modelo de los economistas vulgares, cf. LUKÁCS (1977: 98).

<sup>181</sup> En la Unión Soviética durante los años 30, y posteriormente en la crítica literaria de la República Democrática Alemana (por lo menos hasta el relegamiento de sus escritos en los años 50) cf. e.g. MAYER (1963 ss.).

entran en la consideración de las conexiones de una obra o de un género con la totalidad histórico-social. Un resultado de esta perspectiva investigativa se observa cuando Lukács llega a justificar la objetividad de las corrientes vanguardistas desde el *punto de vista histórico*, y, sin embargo, crítica su “veracidad artística”. Si bien para Lukács las condiciones de la cosmovisión burguesa moderna en crisis han favorecido objetivamente una relación teórica parcial y esquematizada con el todo del acontecer —relación que ha llegado a influenciar el tratamiento artístico del contenido—, esto no le da la razón a aquella tendencia histórica desde el “plano artístico”. La crítica a la crisis de la cosmovisión burguesa importa menos que mostrar que, cuando esta crisis se pasa al arte, se llega a violentar el tratamiento artístico del contenido. Aquí hay que distinguir dos momentos que se suceden; primero, la tendencia formalista de la cosmovisión burguesa con su objetividad histórica, que puede ser considerada como una materia social que al artista se le presenta al hacer su composición; y segundo, el plano que resulta de la recepción e incorporación consciente o inconsciente de esta influencia, la que conduce a la tendencia “objetiva artística” a la formalización. La tendencia hacia la formalización es un elemento de la composición junto con tantos otros que intervienen en la creación, y que siempre pueden hacerla realizarse o fracasar en algunos aspectos o *in toto*; cuando se da este caso —un hecho contingente, no necesario—, se produce algo menos “verdadero artísticamente”..

Como mencionamos antes, las ideas sobre el reflejo en este periodo se plasmaron igualmente en los artículos para la revista en lengua alemana *Das Wort*, publicación infundida de los debates de la izquierda literaria alemana anteriores a la toma del poder por el nazismo y que tuvieron continuación en el exilio. Lukács, que había participado en estos debates de forma directa con su intervención en *Linkskurve*, retorna a ellos al fundarse *Das Wort* en 1936 en la Unión Soviética. Dejando de lado su participación en algunas editoriales de la revista, que aluden a la cuestión de forma episódica, Lukács vuelve a tratar de forma significativa el problema del reflejo en el artículo “Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten” de 1936.<sup>182</sup> La peculiar orientación lukacsiana se muestra en el modo de abordar el tema tratado: la composición de los personajes literarios. Este tema parece adecuado para una teoría que verse sobre los elementos formales que la subjetividad del artista hace intervenir en la composición de los personajes, favoreciendo una discusión sobre el *point of view* del narrador, el manejo del tiempo, los diferentes niveles del discurso, las características

---

<sup>182</sup> *Das Wort*, 4 (oct.), 1936, pp. 72-82. Aquí en LUKÁCS (1966b: 125-170).

formales que distinguen el habla de los personajes, etcétera. Los formalistas rusos ya habían avanzado en esta clase de análisis brindando orientaciones que serían decisivas para el análisis literario posterior, pero lo cierto es que desde el primer momento Lukács se distancia de este proceder, e incluso, para la discusión del formalismo en la composición de los personajes literarios desplaza la cuestión a un conjunto de problemas que guardan relación con su tematización del reflejo. Ese desplazamiento no es inconsecuente; según como Lukács reconocerá en un escrito ya posterior<sup>183</sup>, no sería posible avanzar en una verdadera crítica de los presupuestos de composición formalistas arrancando inicialmente desde su punto de vista. La aproximación formalista “in Wahrheit verdunkelt es gerade die ausschlaggebenden, die wesentlichen Formprobleme, vermischt die wesentliche innere Dialektik der Übergänge” (LUKÁCS 1958a: 13). La *dialéctica de las transiciones* es la dialéctica por la cual el tratamiento del contenido, según los requerimientos de la peculiaridad de la obra artística, da como resultado la configuración de una totalidad estética, es decir, da como resultado una tal forma concreta. De ello se sigue que hay que partir de la dialéctica del tratamiento del contenido, y no de los elementos formales de la composición, y mucho menos, de tales o cuales formas asumidas apriorísticamente. Los personajes, tomados —en tanto tipos— de la dinámica social, representan a su modo una elaboración del contenido. Y para Lukács, la *Weltanschauung* es central a la hora de la composición de los personajes de la novela. La cosmovisión no es ni las ideas políticas y sociales del escritor, ni las imperantes en una época, sino que se entiende como el conjunto de pensamientos vitales que cada personaje —en la obra— despliega, en la realización de su destino como una vida trenzada de relaciones sociales y en relación orgánica con el todo de la sociedad. El artista, al componer el personaje, busca disponer las acciones y el desarrollo de la trama de modo que se descubran las conexiones entre los rasgos personales de los héroes y los problemas objetivos sociales de la época, viviendo como propias aún las cuestiones más abstractas. Sólo de ese modo según Lukács se logra una construcción en que la obra es una totalidad efectiva de sentido y la estructuración orgánica de sus elementos, dispuestos según el despliegue de las enriquecidas relaciones de contenido que el héroe posibilita. Los pensamientos de las personajes no pueden ser puestos como tesis y planteamientos generales introducidos en la narración desde fuera —ya se trate de tesis revolucionarias o reaccionarias—; sino que deben constituirse como resultado de la articulación intrínseca de sentido que corresponde a un hombre involucrado en el

---

<sup>183</sup> "Die weltanschaulichen Grundlagen des Avantgardeismus": LUKÁCS (1958a).

devenir de la vida social. Lukács no ahorra las críticas a una composición de los personajes que resulte solamente de la articulación inmanente de los elementos formales. Afirma que en cuanto se descubre el esquema con el que son elaborados, y de las técnicas que han intervenido en su consecución, ya se ha descubierto lo esencial de ellos al margen de sus pretendidas o afirmadas relaciones concretas, todo lo cual redundaría en un vaciamiento de sentido y en la falta del verdadero interés humano que hace posible la empatía y el interés del lector.<sup>184</sup> El énfasis en las técnicas de composición conduce a una orientación hacia lo particular y lo accesorio, violentando la intención del arte de hacer posible la experiencia de lo esencial en el fenómeno individual de una obra que es totalidad de sentido.

La contribución que, abordando el tema del reflejo, fue de mayor alcance polémico entre las que Lukács hizo para *Das Wort*, es el artículo con el cual participa en el llamado “Debate del Expresionismo”.<sup>185</sup> El texto, que discute especialmente con afirmaciones de Ernst Bloch acerca de la objetividad y la necesidad de las formas artísticas modernistas —particularmente la expresionista— en la edad del imperialismo, apareció en el vol. 6 de la revista con el nombre “Es geht um den Realismus”.<sup>186</sup> Los detalles que rodearon la aparición del artículo, y el debate específico con Bloch, constituyen un tema bastante amplio y muy estudiado;<sup>187</sup> lo que aquí nos interesa particularmente es recalcar algunas líneas generales que a propósito del expresionismo entroncan con la cuestión del reflejo tal como lo hemos venido tratando. Retomando ideas que se podían encontrar en su artículo anterior sobre “Größe und Verfall“ des Expressionismus” (1934), Lukács centra la cuestión del expresionismo como “arte vanguardista” en el hecho de ser una de las últimas expresiones de una tendencia que partiendo de ciertos aspectos del romanticismo llega a las diferentes corrientes modernistas contemporáneas, importándole describir tal camino como aquél que muestra la influencia directa de las etapas de la crisis de la cosmovisión burguesa en la configuración artística. Esto es definitorio para Lukács, sobre lo que insiste particularmente en este escritor, y que creemos que a veces ha sido pasado por alto: la intromisión de la crisis de la cosmovisión burguesa en la configuración artística es ciertamente efectiva, pero sólo representa “un” camino seguido entre los diferentes modos en que puede abordarse la

---

<sup>184</sup> Uno de los requerimientos para la construcción de la totalidad.

<sup>185</sup> Sobre el “Expressionismus Debate” en *Das Wort* cf. SCHONAUER (1966); y BATHRICK (1973).

<sup>186</sup> *Das Wort*, 6 (jun.), 1938, pp. 112-38. Aquí en LUKÁCS (1977: 7-46).

<sup>187</sup> E.g. esta discusión se aborda instructivamente en CALLAS (1971), GLUCK (1986), ILLÉS (1993b), HOLTZ (2000).

composición, y no el más artístico. Si es cierto que hay objetividad para las formas artísticas modernistas, no hay necesidad, en el sentido de que estas no resultan de la naturaleza de la obra de arte. Para esta crítica Lukács toma en cuenta a la vez la problemática de la obra en sí y una perspectiva histórico-dialéctica, en una combinación que muestra la peculiaridad de su aproximación: el arte representa una forma de reflejo que siempre se actualiza con los caracteres concretos del contenido histórico-social, y por ello las formas artísticas correspondientes siempre cambian, siempre evolucionan; sin embargo, el modo en que el proceso de generación de las formas artísticas por el contenido se logra, depende de muchos factores, y a veces los factores harán fracasar todo el proceso, ya sea imponiendo una supremacía externa y mecánica del contenido o una de la forma. Para Lukács la tendencia de la que toma parte el expresionismo es exactamente esto último; los factores sociales que intervienen en la configuración artística le dan ciertamente objetividad, pero ellos mismos no dejan de ser una “contingencia histórica” respecto de las intenciones del arte y del reflejo artístico, y finalmente lo perjudican y lo disuelven.<sup>188</sup> Otros factores sociales, articulados en la concreta vida espiritual y social de cada individuo creador, pueden terminar influenciando la configuración artística de modo que se favorezcan los caracteres del reflejo artístico: tal alternativa, a la vez objetiva y verdadera artísticamente, permanece una posibilidad. Lukács no vacila en oponer a las tendencias modernistas propensas al formalismo la existencia siempre constante de grandes escritores que logran una elevada configuración artística. Lo que no implica que existan modelos eternos a los que estos autores podrían imitar; tal preceptividad se muestra según los postulados lukácsianos imposible, pues no aparece como justificado disociar la perspectiva del arte y del movimiento de las formas, de aquella del movimiento histórico-social —esto es, como insinuamos, una clave de su entendimiento del reflejo—. En vista que el contenido histórico-social cambia permanentemente, el proceso del reflejo artístico articulado sobre el contenido tendrá como resultado peculiares configuraciones artísticas. En la medida en que se puede establecer ciertas regularidades en la configuración artística mantenidas a través de los cambios históricos, estas regularidades pueden ser agrupadas por caracteres semejantes —e. g. la novela histórica de fines del siglo XVIII y de inicios del siglo XIX, la novela sentimental epistolar del siglo XVIII, etcétera—, pero siempre están sujetas a la movilidad. Igualmente su comprueba en Lukács la insistencia por mostrar

---

<sup>188</sup> Volveremos más adelante sobre esto al hablar de una “aproximación fenomenológica” y una “aproximación ontológica” al proceso del reflejo artístico.



cúales son las tendencias artísticas que se relacionan con el movimiento “progresista” de la historia, no en el sentido de que necesariamente un arte ligado al movimiento progresivo produciría una alta configuración artística, sino por el hecho de que el artista —cuando no renuncia a su tendencia innata a dar forma artística a lo que realmente ve y vive— no se disocia del movimiento verdadero de la historia, del contenido de su arte. Contrariamente a las tendencias hacia una falsa conciencia y hacia la apologética de la crisis de la cosmovisión burguesa, una tendencia progresista, afincada en el movimiento hacia delante de la historia, favorece una cosmovisión social que considera a la realidad tal como esta es e intenta dominar intelectual y prácticamente sus momentos parciales y su movimiento general. Pero nada de esto, ni la cosmovisión de la burguesía en crisis, ni aquella que corresponde al movimiento progresista de la historia, se impone mecánicamente al escritor, y es él quien decide a cada momento el camino a seguir en la realización de su arte. Lukács señala que permanentemente está presente para el artista este dilema en tanto creador: o bien se opone en su práctica artística a la intervención de las tendencias de la crisis de la cosmovisión burguesa en las realización del reflejo artístico, manteniéndose entonces en una difícil tensión —que sin embargo puede lograrse— con las tendencias políticas sociales dominantes, o bien interviene en las tendencias progresivas de la historia de modo tal que se favorezca en él un más auténtico conocimiento y tratamiento del contenido histórico social, y se posibilite una mayor configuración artística. Hay muchas condiciones concretas en la vida personal de cada escritor y artista que intervienen para dar un resultado en uno y otro sentido, y rebasa con mucho una simple identificación de clase o de simpatía ideológica; de allí que no fueron pocos los artículos de Lukács en los cuales buscó fijar la peculiaridad de la vida de cada escritor con las mediaciones apropiadas. En todo caso, la crítica de Lukács en estos artículos insiste a la vez en la contingencia histórica de las tendencias modernistas —aquí el expresionismo—, y en la posibilidad de su superación. Lo cual no significa que una tal o cual forma artística sea contraproducente inmediatamente por haber sido fruto o instrumento de un acercamiento a la composición que es característico del formalismo; son dos cosas diferentes una perspectiva formalista y una “forma artística formalista” que interviene como elemento en la composición. Bajo ciertas condiciones, aun las técnicas y los estilos compositivos usados por la vanguardia pueden ser instrumentos de un más verdadero reflejo artístico. En el “Prólogo” a la edición española —e italiana— de los artículos que integran el libro “Probleme des Realismus” (1954) Lukács reconocía esto, mediatizando la condena excesiva que en otros

tiempos hizo de las formas usadas por la vanguardia en razón de la crítica a la perspectiva general:

[...] no había de tardar en hacérseme cada vez más claro al analizar artistas y obras particulares, que si bien la innovación técnica como principio básico del juicio estético merece ciertamente una repulsa, ciertas innovaciones pueden convertirse con todo, en cuanto reflejos de relaciones humanas realmente nuevas, e independientemente de las teorías y las intenciones de sus inventores y propagandistas, en elemento de plasmaciones verdaderamente realistas (LUKÁCS 1966b: 10).<sup>189</sup>

Puede haber ocasiones en que la dinámica del contenido y de la forma favorezca la utilización de formas desarrolladas dentro de la vanguardia y que permitan una realización acabada del reflejo artístico. Esto tendrá que decidirse en cada caso, según las posibilidades de la forma y según las pretensiones de sentido resultado del tratamiento estético del contenido. Con lo que comprobamos que un resultado de la intervención de Lukács en el *Debate del Expresionismo*, es la justificación, al menos en potencia, de las formas modernistas; no en el sentido de que pueden expresar la apariencia fenoménica de la cosificación, sino de que según el caso pueden dar lugar a la expresión artística de la auténtica dialéctica de la dinámica del todo social.

#### 2.1.4 *Internationale Literatur*

La otra publicación en la que Lukács participa activamente en su segundo periodo moscovita es la revista *Internationale Literatur* (desde 1937: *Internationale Literatur - Deutsche Blätter*).<sup>190</sup> Varios artículos que habían sido publicados originalmente en ruso en *Literaturny Kritik* se publican aquí en alemán en el transcurso de los años; pero, pese a esta comunidad entre ambas publicaciones, es posible encontrar diferencias centrales entre el tono general de los artículos originales presentados solo en *Internationale Literatur* y las contribuciones para otras revistas. Si es cierto que los artículos en *Internationale Literatur* no están exentos de polémica en cuestiones literarias de variados alcances, los trabajos para la revista muestran un marcado interés en abordar cuestiones

---

<sup>189</sup> Trad. de Carlos Gerhard.

<sup>190</sup> Desde 1931 a 1935 la revista fue editada por la sección rusa de la *Asociación Internacional de Escritores*, con contrapartidas inglesa y francesa. Tras la disolución de la *Asociación...* en 1935 por Stalin, la revista fue editada hasta su desaparición en 1945 por la sección alemana de la *Unión de Escritores Rusos*, a la cual Lukács pertenecía. Cuando Becher asume la redacción en 1937, se le agrega el título *Deutsche Blätter*, con la intención de dar una mayor cabida a diferentes tendencias políticas y de favorecer la participación del exilio literario alemán. Con todo la revista se movió principalmente en la línea de las políticas culturales soviéticas.

generales de literatura y herencia literaria. En especial, se centran en la cuestión de la herencia de la literatura clásica y realista —ya se trate de los grandes realistas alemanes, franceses o rusos—, y, en lo que respecta a nuestro tema, manifiestan la preocupación por encontrar en tal herencia los caracteres de una teoría del reflejo situada en el marco de una teoría general del realismo. Esfuerzo que, en acuerdo con las políticas editoriales de la revista, centrada en la discusión y difusión internacional del nuevo realismo socialista que se iba construyendo en la Unión Soviética, debería permitirle hallar elementos válidos para la promoción de una nueva literatura, que conservara, y superara, la herencia de las grandes obras literarias del pasado burgués.<sup>191</sup>

En Agosto de 1937 Lukács publica un artículo dedicado a la obra y la figura de Kleist, intitulado “Die Tragödie Heinrich von Kleists”.<sup>192</sup> Es un escrito característico de sus investigaciones de estos años respecto de la literatura europea, en la medida en que trata de encuadrar la función social, el lugar en la evolución literaria, y el valor artístico de la obra de los escritores, en el contexto de sus propias investigaciones acerca del realismo y del reflejo. Esta orientación general sobre una teoría del realismo se une a exhaustivas investigaciones sobre los caracteres individualizadores de la actividad y de la cosmovisión del escritor, que influyen en el modo en que el devenir de las tendencias literarias y el estado de crisis de la cosmovisión burguesa llegan a intervenir en su obra. El lugar de Kleist en la evolución literaria alemana es para Lukács especial, apreciación que se comprueba en el título escogido para el ensayo, que nos informa de una “tragedia” inherente al artista del romanticismo. La razón para hablar de una tragedia enfoca una problemática correspondiente a los caracteres y límites del reflejo. Según Lukács, Kleist se manifiesta un artista excepcionalmente dotado, con una gran capacidad de composición artística y de empatía hacia las necesidades de la articulación de los elementos de la obra; al mismo tiempo que muestra como tendencia ideológica personal un interés sincero por las cuestiones de su época, interviniendo proactivamente en los asuntos de su patria como en el caso de la promoción de la revuelta

---

<sup>191</sup> Hay que notar que en la Unión Soviética de los años 30 la posición de Lukács respecto de la relación que había de tenerse con la herencia literaria europea “pre-socialista” tuvo poca influencia, en el sentido de que Lukács rechazaba la conceptualización oficial de un “romanticismo revolucionario” decimonónico que sería un precursor de la literatura proletaria soviética, y también se elejaba de la condena a ultranza de muchos autores decimonónicos que eran considerados como burgueses reaccionarios. En la posteriormente formada República Democrática Alemana su visión de la evolución literaria desde el romanticismo hasta las corrientes modernistas alcanzó importante difusión, hasta 1956 —después de la revolución Húngara— cuando en la práctica Lukács es excluido del debate literario.

<sup>192</sup> *Internationale Literatur*, 8, (aug.), 1937, p.105-26. Aquí en LUKÁCS (1970b: 15-48).

nacional alemana contra la dominación napoleónica. Recordemos que la argumentación de Lukács sobre el reflejo artístico requiere, a la vez que el respeto a los caracteres de la composición y a la articulación artística de los elementos, la conexión con la realidad social en su dinámica objetiva —en su procesualidad como totalidad integrada por mediaciones dialécticas—. En concreto es la conexión con la realidad social lo que proporciona un contenido vivo, dinámico, que es configurado según las necesidades de cada composición particular. Y según Lukács, las tendencias personales y su simpatía hacia las cuestiones sociales de su época y su nación hacían de Kleist una persona bastante capaz de realizar una obra que, respetando las necesidades de lo artístico y de la composición, se articulara de acuerdo al despliegue del contenido social. En varias de obras de Kleist comprueba Lukács la existencia momentos y fragmentos en los se que logra una armoniosa realización del reflejo artístico, y, en alguna aislada obra como la comedia *Der zerbrochene Krug*, encuentra una realización en alto grado. Pero no le sucede así con la mayoría de las obras del autor alemán. ¿Cómo entender esta diferencia artística en las obras? Lukács responde, con muchos análisis concretos sobre la vida individual del escritor y de su cosmovisión personal, que hay que tomar en cuenta dos clases de presupuestos, los objetivos y los subjetivos.<sup>193</sup> Los presupuestos subjetivos se pueden dividir en dos tipos. En primer lugar, aquel que corresponde a la capacidad compositiva del artista, que hace que pueda buscar y encontrar la adecuada forma artística para la realidad en su vasta complejidad y movilidad. Se trata de una *sinceridad intuitiva* —equivalente a un “instinto realista”— para acercarse a lo sustancial más allá de la aparentialidad fenoménica, y para poder expresarla estéticamente como la experimenta sin necesidad de disfrazarla y prejuiciarla. Esta condición del artista corresponde a algo irreduciblemente individual y se corresponde con la vida personal de cada individuo; como tal, según muestra el análisis de Lukács, es un momento imprescindible pero a la vez “opaco” a las luces de la crítica. Una segunda condición subjetiva es la la cosmovisión personal del autor, y el modo particular como ésta se pasa a su composición artística. El análisis del proceso por el cual se produce tal paso requiere de un extensivo estudio de los movimientos sociales, de las tendencias históricas, de la evolución de las formas de conciencia social y de los distintos movimientos literarios; cada uno de los cuales presenta condiciones propias a la elaboración del autor. Sin embargo, lo problemática central es situar la cosmovisión personal en tanto ingrediente de la composición, para posicionar su lugar y su influencia

---

<sup>193</sup> Esta distinción será de gran alcance para la parte conclusiva de este trabajo, cf. 3.2.2.

en el elemento creativo. En esta condición subjetiva Kleist tiene para Lukács un importante condicionante, que influye en su proceso compositivo: Kleist manifiesta en sus ideas un cariz reaccionario y conservador, y cada vez que aquella ideología se imponía en la creación de sus historias, conducía la composición de modo tal que se desatendía por un grado o por otro de la realidad social y de sus contradicciones. Por otro lado, en la situación contraria, en las obras en las que Kleist se sentía más distanciado o más relegado ideológicamente —como el *Michael Kohlhaas* y en la comedia *Der zerbrochene Krug*—, Lukács comprueba la disposición a representar la realidad en su complejidad y en sus contradicciones sociales. Este análisis contiene un número de mediaciones y matizaciones que sería prolijo mencionar aquí; pero se ha de notar la atención de Lukács a fenómenos tales como que, si bien Kleist tenía una simpatía de clase aristocrática, e intervino en ciertas cuestiones sociales con una perspectiva que ahora identificaríamos de reaccionaria, estuvo muy lejos de prestarse sencillamente a una propaganda reaccionaria y a la mera apologética, y que en general, su biografía muestra su empatía para las cuestiones sociales y populares de su época. Siendo este un género de distinciones nada usual en los debates ideológicos soviéticos de la década de 1930. Por otro lado, retomando afirmaciones del joven Marx acerca de la realidad alemana de la primera mitad del siglo XIX, Lukács argumenta las razones para considerar que la realidad social alemana en la que vivió Kleist, a pesar de la movilidad histórica y la existencia de importantes contradicciones sociales que denuncian el desarrollo del capitalismo, se encontraba en una condición atrasada política y socialmente en relación a naciones más industrializadas como Inglaterra y Francia. De modo que el despliegue de las contradicciones sociales y la movilidad e interrelación de las mediaciones dialécticas en el espacio social eran menos evidentes y a la vez más aparentes para la conciencia de los individuos. Al asumir un punto de vista reaccionario en una sociedad en la que las contradicciones sociales se comprendían de una forma más abstracta debido al atraso en el desarrollo económico social real, Kleist efectiviza una separación práctica, material, con el contenido histórico-social, que es una condición explicativa del carácter fraccionario, esquematizado, aparental que la realidad alemana puede tomar en la configuración de sus obras artísticas. Según el horizonte de problemas en que hemos abordado al reflejo, tal problematicidad es definitoria; pues, si antes hemos insistido en que frente a las tendencias disolutorias heredadas del naturalismo Lukács defiende la existencia de autores que efectivamente realizan las exigencias del arte y de la relación de la obra con el contenido social, se pone

entonces en evidencia que hay condiciones sociales objetivas que problematizan la completud del reflejo estético. Volveremos sobre ello a propósito del artículo siguiente. De momento notamos que Lukács habla, de todos modos, de “obras maestras” en el conjunto de la producción de Kleist, por lo cual puede suponerse que, si bien los presupuestos sociales objetivos son una “condición necesaria”, no se deduce de su argumentación el que sean una “condición suficiente” para determinar la completitud o no completitud estética de la obra. Debe existir una adecuada movilidad histórica y un apropiado contacto material, práctico, del escritor con esta movilidad –decidida personalmente por cada escritor-, para poder captar lo esencial social más allá de la aparenzialidad. La tendencia subjetiva personal debe permitir *inicialmente* –como a veces dice Lukács *instintivamente*– una consideración sin prejuicios del complejo social. Ambos hechos se integran como elementos de la composición e intervienen de modo diferente en cada caso individual, en complicadas e interrelacionadas mediaciones que se articulan en la obra. Por el lado objetivo, las limitaciones en la sociedad de la época no impedían que se encontrasen medios, como el mismo Kleist pudo encontrar, para dar con la forma y los géneros adecuados para la representación de la realidad. Alcanzar esto es un resultado personal e individual, que se ajusta también a la condiciones de la forma y género artístico que son empleados. Un hecho que veremos aún más claramente en otro autor que vamos ahora a estudiar, el reconocido poeta lírico –“lírico irónico” para usar la terminología de Lukács– Heinrich Heine.

El mismo año que el escrito sobre Kleist, Lukács publica en *Internationale Literatur* un artículo en dos partes con el nombre “Heine als nationaler Dichter”<sup>194</sup> que es un estudio de la obra y la figura del poeta alemán. Según las investigaciones de Lukács, en Heine se constata la tendencia connatural hacia la crítica y la comprensión de los momentos esenciales de la sociedad de su tiempo, y que, pese a que su cosmovisión personal no le inclinaba hacia la simpatía con la revolución proletaria, su consideración de los movimientos y tendencias sociales era progresista. Según Lukács una característica de Heine y de su obra literaria radica en que, con el marcado subjetivismo que manifiesta en tantos detalles de su composición –con su gran atención a los estados interiores y al devenir de la propia conciencia, al proceso de la formación de los juicios personales, a la relevancia que adquieren las impresiones propias etcétera–, y con las limitaciones objetivas del atraso político de Alemania que dificultaban la consideración de la

---

<sup>194</sup> *Internationale Literatur*, 9, (sept.), 1937, pp. 84-110 // y 10, (oct.), 1937, pp. 11-27. Aquí en LUKÁCS (1970b: 95-158).

dinámica global social y de las tendencias objetivas de la historia, con todo ello, Heine realiza una forma artística “adecuada” a su tiempo. Nos referimos a la “lírica”, que en sus grandes poemas como *Atta Troll* y *Deutschland, ein Wintermarchen*, se torna en “lírica irónica”. Un rasgo del estudio de Lukács es la manera en que comprueba la dificultad que tenía Heine para llevar a cabo altas producciones artísticas en ejercicios de narrativa —cercanas al cuento, o la novela—. Específicamente relaciona esa dificultad con el estado de las contradicciones sociales en la Alemania de la época, la cual problematizaba encontrar la dinámica de contenido histórico-social apropiada para un acabado ejercicio de reflejo estético en el plano narrativo. Tal como era la cosmovisión personal del individuo Heine, y tal como se encontraba la realidad alemana de la época, se dificultaba la posibilidad de realizar una gran obra narrativa. Nótese que esto resulta del modo en que los factores objetivos y subjetivos se configuran en la vida personal e individual de Heine, pero también de las condiciones de los géneros artísticos, de las posibilidades inherentes a las formas. El género épico y las formas que le son propias, ponen ciertas pretensiones a la composición, de acuerdo a su misma evolución histórica, que no pueden ser desatendidas sin un detrenimiento en la plasmación artística. Del mismo modo, en el caso de Kleist, las condiciones objetivas de la sociedad y de las formas artísticas dramática y novelística —a excepción de la comedia— problematizaban la posibilidad de una alta configuración artística. Pero sucede que Heine realiza grandes producciones artísticas, en los dos poemas mencionados, y que estos son del género lírico. En esto hecho se topan la evolución de los géneros y la importancia de la labor personal del artista. De acuerdo con Lukács en los poemas mencionados es posible comprobar un carácter irónico, íntimamente ligado a las diferentes dimensiones de la ironía romántica, que al ser introducido adecuadamente por Heine en las formas correspondientes a la lírica, le permite realizar la completitud en la configuración artística y la conexión con el proceso social. Ha de notarse que aunque la ironía pudo ser usada en otras ocasiones en la narración y en la épica —y lo fue después, llegando hasta los modernistas y los expresionistas—, un postulado de la argumentación de Lukács es que la tendencia fundamentalmente subjetivista y personal que expresa la ironía romántica se amoldaba mejor a las posibilidades de la lírica en ese momento histórico y a las condiciones de la Alemania del tiempo de Heine. Es decir, no se discute la existencia de reglas inmutables, sino del estado de la evolución de los géneros, y estado de las condiciones sociales objetivas y las personales subjetivas. Sobre estas últimas es ilustrativo que, para las críticas poéticas de Alemania que constituyen

los poemas mencionados, Heine no haya escogido las formas artísticas por puro capricho y por una mera complacencia subjetiva, sino que allí puso en evidencia su disposición hacia la realidad y su gran sensibilidad hacia las condiciones y pretensiones de la forma, de los géneros. La subjetividad —en este momento romántica— de la que Heine hace gala sufrirá su propia evolución, del mismo que las condiciones sociales de Alemania; y entonces, otras condiciones serían extendidas al arte, y otras dificultades la plasmación artística. Según Lukács con la forma escogida en ese momento histórico Heine arribó a la última forma de síntesis a la vez burguesa y globalmente social que se da en la historia literaria alemana. En esta argumentación es posible comprobar elementos permanentes de una teoría sobre el reflejo artístico, en base a condiciones que tienen su concretización y explicación en la exposición de casos individuales. Son elementos de esta caracterización factores sociales objetivos, factores subjetivos —tanto en lo que respecta a las facultades del artista como a su cosmovisión personal—, las posibilidades de la forma, la existencia de una evolución y transformación en las artes que es resultado de la obra de los artistas y que influye a la vez en su obrar; o por fin, la necesidad del acuerdo entre la configuración artística, la dación de la forma, y el despliegue del contenido, sin la cual no puede cerrarse la completitud de la obra de arte.

En 1939 Lukács hace una exposición de su posición sobre la composición artística y el reflejo, en un trabajo que tiene el carácter de recapitulación de cuestiones ya abordadas en intervenciones polémicas y en investigaciones históricas. Nos referimos al artículo “Schriftsteller und Kritiker”.<sup>195</sup> En aquel escrito Lukács encuadra el estado de la literatura y de la creación artística de la época con ayuda del concepto de “división del trabajo”. Siguiendo la argumentación de Marx sobre la evolución e influencia de la división del trabajo, Lukács comprueba que, del mismo modo a cómo ha sucedido en todas las ramas del pensar y el actuar humanos, la labor literaria ha seguido un proceso de especialización y especificación que en “última instancia” sigue el esquema de la división del trabajo requerida por la lógica de la dinámica productiva. Avanzado el siglo XIX, con la consolidación en Europa de las tendencias generales de la producción capitalista, el artista manifiesta una relación con su actividad y con el todo del proceso social que en sus rasgos esenciales es semejante a la del resto de los hombres que ejecutan una labor ya sea intelectual o material. Características de esta relación son una relación parcial con los fenómenos sociales, una estrechez de perspectivas en su propia rama de labor, una esquematización del proceso de trabajo en formas y modelos a la vez

---

<sup>195</sup> *Internationale Literatur*, 9/10, (sept./oct.), 1939, pp. 165-86. Aquí en LUKÁCS (1977: 87-132).



muy abstractos y muy específicos, en fin, la pérdida de la universalidad y de la necesaria concreción de los intereses humanos en el proceso productivo. Esta pérdida tiene como resultado último la disolución de la unidad de los fenómenos de la vida social, y su sustitución por territorios aislados, cerrados, separados, que el pensamiento subjetivo e idealista —producto de la crisis de la cosmovisión burguesa— solo abstractamente puede resolver en construcciones pseudo-objetivas. Ésta es también la condición de la actividad artística. Avanzado el siglo XIX, los autores y los críticos de arte se vuelven especialistas en sus ramas respectivas, y se produce una general adaptación a las necesidades cotidianas del mercado, en este caso, del mercado del arte y del libro. Se produce entonces un estrechamiento y deformación de la relación del artista con el todo y la concreción de la vida, y, más profundamente, en relación con el arte. Para elaborar este punto Lukács requiere a temas ya tratado anteriormente. El reflejo artístico requiere una relación adecuada con el contenido, cuyo dinámico despliegue de sentido en la configuración de la obra es la condición de la estructuración orgánica de los elementos y de la completitud de cada obra en tanto mundo sui generis. Y en el estado de la literatura actual, por la especialización y abstracción de su ámbito de actividad, y por la falta de relación con el todo de la dinámica económico-social, el artista tiende a convertir a su actividad en un fin en sí mismo —el *l'art pour l'art*—, y a poner polémicamente sus leyes abstraídamente consideradas en el primer plano. Postura con lo que no hace más que retroceder frente al proceso vinculado a la dación de la forma. Este esquema es propio de la argumentación de Lukács, y no puede sostenerse sin una noción específica de la naturaleza de la obra de arte, y es allí cuando cobra gran operatividad la noción de reflejo. Para Lukács está implícito en el concepto de arte el fenómeno de “constituirse” —no precisamente “ser”, porque el reflejo se entiende como proceso— mediante la reflexión sui generis de la realidad. El pensamiento y la actividad del hombre involucran varios niveles de relaciones reflexivas, que en última instancia se explican —volveremos luego sobre esto— por la naturaleza de las relaciones entre los momentos de la dinámica productiva; la actividad artística también involucra estas relaciones reflexivas. En un sentido básico también para Lukács el arte quiere representar algo, pero, al poner en marcha el proceso de la representación, la esencia de la realidad social es tal, que no puede realizarlo sin desplegar la “estructura del reflejo dialéctico” que se encuentra permeando los diferentes espacios sociales y a sus relaciones. De no hacerlo, no sólo que vacía de unidad y sentido su representación, sino que es incapaz de alcanzar la completitud de sus pretensiones como arte, es decir, la representación de modo

sensible —y con ello una representación inmediata en la experiencia sensible individual— de lo esencial,<sup>196</sup> que, en cada obra concreta, se constituye como un todo objetivo que el espectador reanima en la contemplación. Para Lukács no existe —y luego veremos cómo fundamenta esto ontológicamente— otra actividad humana que realice ésto más que el arte. El arte requiere y operativiza el reflejo dialecto entre las categorías sociales, que entonces se torna en reflejo estético, adecuado a las posibilidades y las pretensiones del arte y a sus géneros históricos concretos. Por ello, mientras más “técnicas”, “artesanales”, “virtuosísticas”, se vuelven la actividad y las preocupaciones del artista, más se aleja la posibilidad de constituir la totalidad sensible de sentido que es el arte, y el artista se ve llevado a recurrir a construcciones unilaterales y abstractas para conseguirla.<sup>197</sup> Entonces se favorecen técnicas como el montaje, el informe, la descripción impresionista, los recursos a la plasticidad y sonoridad de palabras y de construcciones semánticas, que solo aparentalmente proporcionan conexión. Y de acuerdo con Lukács, estos recursos son tan más usados, cuanto mayor es la fuga del sentido objetivo. Con variedad de ejemplos diagnostica estos fenómenos en la actividad artística y en la crítica literaria de su tiempo; y, en el transcurso de su argumentación, arriba a un punto que es central en su idea del reflejo: la exigencia que al arte presenta lo “verdadero objetivo”, en tensión siempre mantenida con lo “verdadero artístico”. En principio no coinciden inmediatamente. Así como lo “verdadero objetivo” puede tornar inadecuadas para su expresión a diferentes formas artísticas, las formas artísticas pueden excluir a ciertas realidades y a ciertas condiciones sociales objetivas como no adecuadas para el estadio de la evolución histórica de sus géneros. La afirmación de que la forma debería ajustarse al contenido sería en este caso imprecisa, e ignoraría la objetividad relativa del arte. Si para el arte lo definitivo es constituir algo verdadero artísticamente de modo que lo verdadero objetivo reciba una peculiar —y única, para cada obra de arte— configuración artística, en el momento histórico actual la composición de lo “verdadero artístico” en base a lo “verdadero objetivo” no puede desatenderse de una crítica social. De acuerdo con Lukács, el artista busca dar forma objetiva al material vivo de las experiencias y de los fenómenos, y, al hacer esto, no toma al material del modo inmediato en que aparece a su vivencia; el artista estudia el contenido de la vivencia, de ese trozo de realidad experimentado, para hallar una fábula

---

<sup>196</sup> Cf. el apartado 1.1.2.3 sobre Hegel.

<sup>197</sup> No se trata de que el artista busque o no la consecución de una “falsa síntesis” como habría afirmado Adorno, sino del interés de la consecución de sentido en el plano del arte.

en la que puedan desplegarse plenamente las potencialidades internas del material, y entonces se topa con, y elabora, las leyes del género. Tal condición inherente a la actividad artística hace que al autor lea se necesario desplegar las potencialidades internas del material tratado en su movilidad y en sus profundas consecuencias humanas, en tensión permanente con la forma, ya fracasando porque no la encuentra, ya fracasando por traerla de fuera, o consiguiéndolo en diversos grados. Los factores que hemos identificado como objetivos y subjetivos intervienen en cada caso concreto en que el artista decide realizar de mayor o menor manera el programa descrito; pero sólo cuando lo hace es que despliega la totalidad de sentido que le hace falta para producir arte en su completitud, el “gran arte”. Unas condiciones diferentes en parte diferentes, son las que Lukács identificaba con las posibilidades del “realismo socialista”, género que sería correspondiente a una nueva sociedad y humanidad en formación; pero, que con el fin de los llamados socialismos reales en el siglo XX, aparece tan incompleto como cuando Lukács teorizaba su posibilidad, sus condiciones, y sus caracteres formales.

## 2.2 LOS ARTÍCULOS ESTÉTICOS DE LA ÉPOCA DE LA ESTADÍA EN HUNGRÍA

Después de finalizada la II Guerra Mundial Lukács regresa a Hungría, país donde, salvo por cortos periodos de tiempo debido a razones académicas y personales, y por un breve exilio cuyas causas y consecuencias no pasan a ser tema de este estudio, permanecerá el resto de su vida. En este periodo de su vida, Lukács mantiene una labor activa en las áreas de estética y de teoría literaria, aunque aquellos libros publicados en estos años que son anteriores a las grandes obras tardías sobre filosofía estética, son en su mayoría compilaciones —generalmente presentadas con un prólogo nuevo— de ensayos y artículos pasados, especialmente del periodo 1933-1944.<sup>198</sup> Aquí discutiremos los artículos y escritos originales que atañen puntualmente a cuestiones del reflejo estético. Una revisión de los textos redactados antes o contemporáneamente a sus dos trabajos sistemáticos sobre filosofía estética, permite comprobar la existencia de variadas líneas de investigación; desde la revisión histórica de la estética hegeliana, la aproximación sintética a las menciones sobre arte y literatura de Marx y Engels, o una nueva intervención en el debate sobre el modernismo, pero todas ellas pueden entenderse como el mismo intento de profundizar en la teorización sobre el arte y el

---

<sup>198</sup> Y son estas compilaciones las que permiten después de la guerra su difusión internacional como crítico marxista.

reflejo desde una perspectiva abarcadora, cuyo fin práctico era la contribución a un sistema conexo de teoría estética capaz de promover al nuevo arte socialista. En ese sentido estos trabajos no son especialmente diferentes a los escritos del periodo 1930-1944. Contienen sí, un mayor dominio de las cuestiones del reflejo y una mayor sistematización de los problemas que el reflejo trae consigo; pero la aplicación concreta de la teoría a los debates del momento tuvo como resultado que muchas cuestiones generales quedaran tratadas solo breve o parcialmente, mientras que en los dos trabajos tardíos sobre estética se aborda el problema desde una perspectiva comprensiva y por ello mismo se logra una mejor sistematización.

### 2.2.1 *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*

En 1954 Lukács publica en la editorial Aufbau un conjunto de escritos de épocas anteriores, que, por su carácter de aproximaciones históricas a cuestiones de teoría estética, agrupa con el título *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*.<sup>199</sup> Algunos de los artículos allí publicados son del segundo periodo moscovita, pero el libro contiene además dos trabajos que Lukács había realizado después de su retorno a Hungría y que se vinculan directamente a nuestro tema. Nos referimos a los trabajos sobre la estética de Hegel, y sobre las opiniones estéticas de Marx y Engels.

En 1946, a modo de prefacio a una colección de escritos de Marx y Engels relativos a temas estéticos, y traducida al húngaro con el título *Marx-Engels. Művészet, irodalom (Marx-Engels. El arte, la literatura)*,<sup>200</sup> Lukács elabora lo que es su contribución más precisa al debate respecto de la naturaleza y alcance de las dispersas afirmaciones sobre el arte que dejaron los clásicos del marxismo.<sup>201</sup> Esta no era exclusivamente una tarea historiográfico-filológica;<sup>202</sup> y tocaba sensiblemente a la problemática de si era realmente posible una teoría estética marxista, que de existir, no solo debía estar de acuerdo con estas aisladas manifestaciones, sino que debía tomarlas como indicaciones para una sistematización compleja. Esto es, Lukács abordaba el problema de si las aseveraciones de Marx y Engels sobre el arte se perfilan ellas mismas en un horizonte sistémico, o si

---

<sup>199</sup> Aquí en LUKÁCS (1966a).

<sup>200</sup> "Előszó", en *Marx-Engels. Művészet, irodalom* (pp. 5-28). Aquí en LUKÁCS (1966a: 231-260).

<sup>201</sup> Para otros trabajos que se aproximan a esta cuestión cf. LUKÁCS (1948b).

<sup>202</sup> Los artículos juveniles de Marx relacionados con lo estético y sus "literarische Versuche" de fines de los años 30 e inicios de los 40 del siglo XIX son recogidos con perspectiva historiográfica en MEGA<sup>®</sup> 1,1; MEGA<sup>®</sup> I/1, I/2. La ed. más abarcante de las opiniones vinculadas al arte de los fundadores del marxismo es MARX & ENGELS (1967/68).

son meras elocuciones extemporáneas.<sup>203</sup> Una pregunta que, de ser respondida positivamente, debería permitirle avanzar por su cuenta en la teorización del reflejo estético, y de la naturaleza del arte.

Para Lukács los *excerpta* sobre estética de Marx y Engels constituyen una unidad intelectual, orgánica y sistemática. Aunque, apunta, hay que tener en cuenta la especificidad de cada cita y sobre todo la naturaleza de ese sistema en que se encuadran, que es el del materialismo histórico (cf. LUKÁCS 1966a: 231). Antes hemos abordado los caracteres que consideramos más relevantes en el sistema de Marx a propósito del reflejo,<sup>204</sup> pero Lukács tiene del materialismo histórico una recepción original que aquí se explicita mejor que otras veces, y que es un antecedente directo de sus formulaciones en los trabajos tardíos sobre estética. El primer elemento que Lukács distingue en el materialismo histórico es el tratamiento de la relación entre lo absoluto y lo relativo, que es conducida en *última instancia* a la dinámica entre fenómeno y esencia. Las legalidades que la teoría descubre en la sociedad y en la historia están vinculadas a las circunstancias del lugar, del tiempo y de las particularidades objetivas, por lo que siempre deben ser consideradas en tal concreción; por otro lado, cada verdad particular, en la medida en que representa una fiel aproximación a la realidad, tiene su verdad objetiva y su necesidad inherente. Existen en la realidad momentos esenciales que corresponden a la dinámica interior de las tendencias sociales y del todo del proceso, pero sólo pueden descubrirse y aprenderse por medio de los fenómenos inmediatos y particulares. Es característico del materialismo histórico el considerar que, en tanto que la realidad es un proceso recortado sobre la dinámica productiva —donde un momento supera a otro y luego se torna en paso del momento siguiente—, la teoría sobre la realidad avanza con la conversión del fenómeno hacia algo esencial que luego pasa a ser fenómeno para algo aún más esencial. De ese modo el conocimiento es un movimiento constante que al avanzar en concreción y particularidad progresa en la conceptualización de la esencialidad y la generalidad. Pero, a la vez, tal proceso opera en una totalidad que es la historia humana, y en totalidades parciales e históricamente determinadas que son las sociedades y los modos productivos — y dentro de ellos, otras totalidades que son por ejemplo los diferentes momentos del proceso productivo y de distribución—; un esquema que es recogido con la noción de categorías histórico-sociales: totalidades a la vez abstractas y concretas. Esto tiene para Lukács la

---

<sup>203</sup> Para un repaso de estas alternativas cf. MORAWSKI (1970); WERCKMEISTER (1973).

<sup>204</sup> Apartado 1.2 y esp. 1.2.1.

consecuencia de que no pueden existir teorías independientes unas de otras, y que no existe ninguna ciencia o arte que fluya simplemente por su propia dinámica interna y que solamente por ella pueda ser explicada (cf. LUKÁCS 1966a: 232). El problema del reflejo estético remite, a pesar de su especificidad característica, a cuestiones generales sobre la realidad social; de hecho, una conclusión general de lo que llevamos dicho es que el arte en tanto realidad objetiva, es parte del proceso social, como lo es también su valor estético. Para Lukács, que se basa en afirmaciones de Marx que aquí estudia, es simplemente imposible concebir el valor estético de la obra artística *en-sí* sin la relación con el proceso social; primero y fundamentalmente porque no hay nada en la realidad que pueda escapar esta referencia. Pero también porque el arte se coloca en relación reflexiva con la realidad en la modalidad de forma de conciencia, un modo de relación por el cual el proceso social pasa a conciencia del hombre (cf. *ibíd.*: 233). La elaboración teórica por la que Lukács llega a esto, aunque presente en los escritos anteriores a los que nos hemos referido, no llega a ser una exposición muy explícita, y puede entenderse más que como una referencia a la noción de forma de conciencia social marxista (cf. MEW 3 1959=1932: 27), a la idea hegeliana de figura de la conciencia de la *Phenomenologie des Geistes* (cf. HThW 3: 80). Con la diferencia de que el arte —la conciencia que efectiviza el arte—, ya no es como en Hegel un momento destinado a ser superado en un esquema posterior más abarcante, sino que de por sí, es paralelo a otras formas de conciencia. Lukács insiste en mostrar que el arte es una parte peculiar y especial del todo del proceso histórico-social, con sus determinadas “legalidades específicas” y con “principios específicos” (cf. *ibíd.*: 233), que deben tomarse en consideración para cualquier juicio sobre el valor artístico de una obra y de su funcionalidad. La complejidad social y el modo de relacionarse de las mediaciones que conforman la realidad social tienen como resultado el que no es posible comprender un fenómeno con el uso unilateral de la ley de causa y efecto, como si el mundo social se ajustara a las leyes mecánicas de un experimento de física, sino que debe ser reconocida la influencia para los fenómenos sociales aun de aquellos espacios que parecen ser subsidiarios de otros; en ese sentido también la actividad artística puede ser reconocida por su influencia en el todo del proceso. Esto conduce a la revalorización del papel activo del sujeto creador, no sólo en la creación de su obra, sino también en su influencia social.<sup>205</sup> Según Lukács la actividad espiritual del hombre tiene una sustantividad en

---

<sup>205</sup> En LUKÁCS (1966a: 235) pone como ejemplo la afirmación de Marx (MEW 40: 541) de que es la música la que crea el sentido musical.

cada uno de sus ámbitos, pero sobre todo en la literatura y en el arte. Cada uno de los ámbitos de actividad, cada una de aquellas esferas se desarrolla en sí misma a través del sujeto social activo, y, aún más, enlaza directamente con las creaciones anteriores dentro de su esfera y con las creaciones posteriores. La historia objetiva del arte, puntualiza Lukács —y aquí su especificidad para moverse dentro de la tradición del materialismo histórico— se explica por último en el hecho de que también la actividad artística es una “fuerza productiva” con diferentes concretizaciones históricas que cada generación recibe y elabora por sí misma, y se recorta según el esquema general de la división del trabajo (cf. *ibíd.*: 236). La peculiaridad de la historia objetiva del arte nos pone alerta frente al hecho de que en su examen filosófico deben cumplirse dos cosas: 1° hace falta ver las regularidades que comparte frente a los otros procesos que siguen su propia división del trabajo; y 2° es necesario no perder de vista que el desarrollo de cada esfera implica una praxis y una historia objetiva con legalidades propias estructurales.

Lo que nos lleva a una idea central para la teoría marxista como es la del “desarrollo no uniforme”.<sup>206</sup> El desarrollo de las ideologías no discurre en paralelismo necesario con el devenir del desarrollo económico; las mediaciones en la estructura de la realidad hacen que los espacios objetivos que la conforman no solo influyan en la dinámica económica de conjunto, sino que puedan ponerse en la inmediatez de su existencia directamente en contra de la dinámica. Se presenta una relación compleja —que sigue la estructura dialéctica del reflejo— entre el arte y el movimiento de las tendencias económico-sociales; y la investigación concreta del estado de las tendencias económicas *actuales* muestra que la actividad artística no es favorecida por las condiciones de la producción.<sup>207</sup> No hay duda, dice Lukács, que en el devenir de las sociedades clasistas el modo de producción capitalista es el nivel económicamente más alto; pero tampoco cabe duda de que este modo de producción es esencialmente desfavorable al despliegue de la literatura y del arte. El fundamento histórico-social de aquél fenómeno, argumenta, no aparece sino hasta la obra de Marx, que es la primera en estudiar comprensivamente la dinámica de la producción capitalista y el todo del proceso social; ella aparece como la primera que es capaz 1° de abarcar con amplitud los cuestionamientos que la estructura

---

<sup>206</sup> Sobre el esquema del desarrollo desigual que se da en la producción económica y en el arte según Marx, cf. ROSE (1998: 83 ss.). Cuestión que se halla vinculada con una teoría general del desarrollo desigual de las formaciones económico-sociales de producción, cf. SAMIR (1975), MENZEL (2000).

<sup>207</sup> Antecedentes de esta idea en Marx (cf. MEW 13: 641) pero que se remonta a las reflexiones de los románticos alemanes sobre la dificultad de realizar el arte, en su “forma clásica” griega, en la sociedad moderna: cf. GLASER & VAJDA (2000: 392 ss.).

social presenta a la actividad artística y 2º desplegar el rango de las complejas mediaciones que el arte establece con los otros espacios de la realidad.<sup>208</sup> Así, Lukács se sirve de los trabajos de crítica de economía política de Marx para entender la significación de la división del trabajo para la especificidad y la necesidad relativa de la actividad productiva —con sus concreciones históricas específicas—; y comprender, mediante el recurso a la estructura de las fuerzas productivas, la objetividad de las tradiciones artísticas; o finalmente explicitar la influencia que tienen la cosificación y la fetichización de la realidad inmediata en el proceso de captación y elaboración artística del contenido.

Otro elemento que es peculiar del entendimiento lukácsiano del materialismo histórico como instrumento de investigación de lo estético, es la noción de esencialidad humana construida históricamente por medio del proceso de producción y reproducción de la vida. La historia sigue un proceso por el que la esencia genérica de la humanidad es devenida históricamente y concretizada, de forma cada vez más rica y más amplia, en momentos específicos que tienen una tendencia progresiva. Frente a la historicidad del proceso de objetivación de la esencia, la dinámica de la producción capitalista se muestra como condicionada históricamente y relativa, en el sentido de que ha cumplido un papel en el despliegue de la esencialidad humana permitida por el trabajo que puede ser superado por otros momentos más progresistas de la historia. La esencialidad humana, desarrollada por medio del cambiante proceso histórico del trabajo, es la que el arte busca mostrar a la inmediatez de la experiencia sensible; solo por la tendencia a la expresión sensible de lo esencial humano puede entenderse la peculiaridad de la búsqueda de una completitud de sentido —con todos sus momentos interrelacionados— en base a la riqueza de las significaciones del contenido social. La configuración artística de una totalidad *sui generis* de sentido se halla condicionada, sí, por la diversidad y la dinámica del todo del proceso social, pero también por la completitud relativa de la esencialidad humana en ese camino progresivo de realización que es la historia. Sobre esto Lukács apunta (cf. 1966a: 243) que muchas de las aseveraciones críticas de Marx y Engels sobre los artistas de su época no tenían que ver con simples gustos y prejuicios, sino que echaban de menos la búsqueda de la totalidad en la sociedad y en la humanidad que la obras intentaban presentar.

---

<sup>208</sup> Taxativamente afirma LUKÁCS (cf. 1966a: 239) que el esquema para entender esto —un problema de filosofía estética— se encuentra en *El Capital*.



Dicho esto se puede considerar a un malentendido corriente en la crítica a la posición marxista sobre el arte; i.e. la crítica a la pretendida idea de explicar la génesis de los géneros y de las tendencias artísticas por relación a condiciones económico-sociales.<sup>209</sup> La cuestión central que nos presenta el fenómeno del cambio reiterado de los géneros y las tendencias artísticas no tiene que ver en rigor con la génesis en base a condiciones sociales, sino 1° con la pregunta de la validez artística de las obras de arte que es actualizada completamente o sufre un decrecimiento de una época a otra, y 2° con la cuestión del goce artístico que producen, que también varía históricamente. Estos temas estéticos rebasan una aproximación meramente sociológica. Para responder aquello haría falta tener en cuenta la legalidad del fenómeno artístico, su relación con el devenir de la sensibilidad artística que se constituye históricamente, y su vinculación con las potencialidades humanas que en cada momento histórico se realizan y se concretizan de manera concreta. Al ubicarse al arte como una actividad *sui generis* y humanista en sentido amplio, la permanencia y eficacia de lo estético se ubicará en íntima relación con el logro relativo en la configuración artística de la variedad y complejidad de la vida humana devenida históricamente.

Y en relación con esto se puede discutir las críticas sobre el realismo “programático” que Lukács estaría proponiendo (cf. THOMPSON 1993: 38-9). Según Lukács, hacia lo que el arte se orienta para constituirse en un mundo *sui generis* como totalidad de sentido hecha sensible a la experiencia particular, es una realidad compleja, cuya captación conceptual puede realizarse mediante un adecuado emprendimiento de la dialéctica de fenómeno y esencia, de lo singular y lo universal. Lo cual significa de acuerdo a Lukács que las formas y contenidos cambian históricamente y no existe un programa específico que “deba” o “pueda” cumplir el arte. Un aspecto de la actividad estética según es perfilada por la argumentación lukácsiana es que la misma configuración artística, sin recurrir a ninguna teoría filosófica o de crítica de economía política, es capaz de producir la dinámica entre fenómeno y esencia, y aun más, tal dinámica puede ser perceptible para el espectador de la obra en toda su complejidad. Para Lukács, uno de los medios específicamente artísticos por los que se puede realizar aquello es el recurso a la categoría estética de “tipo”. El tipo se caracteriza porque en él confluyen en contradictoria unidad todos los rasgos salientes de la dinámica unidad que busca expresar el arte; se distingue, porque en él se entretajan, en viva unidad, las principales

---

<sup>209</sup> E.g. la famosa réplica de EIJENBAUM (1965: 285) a Trotsky.

contradicciones sociales, morales y anímicas de una época; que, al ser captadas por el espectador, son vividas no como algo dado, sino como proceso.

La idea de reflejo artístico tiene tal alcanza en el entendimiento lukácsiano de lo estético, que no solo rebasa a cualquier realismo de tesis, sino que incluso rehabilita a la ficción como recurso artístico. Así, no es necesario para Lukács que el contenido, que es objeto de la elaboración artística, proceda inmediatamente de la realidad social y que se apegue a todas las apariencias inmediatas que en ella ocurren; incluso el más destacado juego de la fantasía poética, aun la fantasía más completa en la representación de los fenómenos, es de acuerdo con su punto de vista plenamente compatible con la concepción materialista-histórica del reflejo (cf. LUKÁCS 1966a: 251). Concretamente lo que caracteriza para Lukács al artista es la capacidad de poder captar en el fenómeno, y poder desvelar en la configuración artística, eso que esencial como resultado del proceso de objetivación social; un resultado que rebasa el aquí y ahora de los fenómenos y al que se puede llegar *con la imaginación artística*. El que el arte sea capaz de representar lo esencial con sus propios medios y hacerlo sensible, y de presentarlo dinámicamente a la vivencia, significa, a juicio de Lukács, un hecho que da a la labor creadora individual del sujeto artístico una valoración sin precedentes; valoración que sólo el materialismo histórico puede abarcar en todas sus dimensiones.

En 1952, esta vez, como introducción a una edición de las *Vorlesungen über die Ästhetik* preparada por la Academia Húngara de Ciencias e intitulada *Hegel. Esztétikai előadások*, Lukács redacta una "Introducción a la estética de Hegel"<sup>210</sup> que es una valoración del aporte hegeliano a la historia de la teoría estética.<sup>211</sup> Ya hemos podido examinar algunos aspectos centrales de la estética de Hegel en lo que hace a la cuestión del reflejo estético;<sup>212</sup> lo que aquí nos ocupará particularmente es el problema más específico de la recepción que hace Lukács de los presupuestos hegelianos que empatan con su propia teoría.

Para Lukács, Hegel representa el último y más acabado eslabón de un conjunto de teorizaciones sobre la sociedad y la historia desde el surgimiento de la modernidad, también en el área de la filosofía del arte. Es necesario recordar que de acuerdo con Lukács el anterior desarrollo de los problemas estéticos había acumulado tal cantidad

---

<sup>210</sup> "Bevezetés Hegel esztétikájába", en *Hegel, Esztétikai előadások* (pp. V-XLVIII). Aquí en LUKÁCS (1966a: 123-66).

<sup>211</sup> Ya en el terreno de la propia elaboración sistemática, la referencia y el análisis de Hegel es una constante en los trabajos tardíos que trataremos posteriormente.

<sup>212</sup> Cf. Apartado 1.1.2.3.

material sobre la historia y la teoría del arte —en particular en la época del paso del idealismo subjetivo kantiano hasta el idealismo objetivo de Fichte, Schelling y el mismo Hegel—, que Hegel estuvo en condiciones de dar un concepto profundamente histórico y sistemático del arte. Además Hegel es para Lukács el último gran pensador burgués progresista, quien es capaz de ver y teorizar sobre la movilidad y contradicción histórico-social del periodo de consolidación del capitalismo en el tramo que va de la Revolución Francesa a las revoluciones burguesas y proletarias del 48. El conocimiento histórico posible en aquella situación de gran movilidad histórico-social, parejo con ese momento de la filosofía burguesa en que fue posible la conceptualización de la movilidad de las contradicciones sociales a un nivel no conseguido nunca, se halla en la filosofía de Hegel y en su vasta síntesis filosófica. Es entonces que de acuerdo con Lukács surge en Hegel el esquema de las categorías históricas, que en ciertas condiciones y con su sustantividad relativa aparecen como categorías estéticas.

Al examinar el arte y el devenir histórico de la actividad y producciones artísticas, Hegel busca dar un concepto filosófico de lo que es el arte como tal y a la vez comprender mediante conceptos su devenir, motivo por el cual estudia la evolución del arte como un sistema de las transformaciones de las categorías estéticas. Este sistema así concebido se encuadra en el marco de la historia real de la humanidad y del sistema de las categorías filosóficas. Según Lukács, al tratar la historia del arte en estrecha relación con las categorías estéticas, Hegel consigue poner en evidencia el carácter a la vez absoluto y relativo de los fenómenos estéticos; viendo conjuntamente su necesidad histórica y su transformación por determinadas condiciones histórico-sociales que él describe en análisis concretos y que enlaza con los esquemas de su sistema del desenvolvimiento de la conciencia y la concreción del concepto. Tal tipo de análisis es relevante para el proceder teórico de Lukács, y se convierte en ejemplo para sus propias investigaciones; porque Hegel no se limita a juntar ideas abstractas con ejemplos históricos tomados de aquí y de allá —idea que no ha faltado entre los críticos de Hegel—<sup>213</sup> sino que busca comprender las complicadas mediaciones que suponen la interacción entre un espacio particular y el todo. La estructura del desenvolvimiento de las mediaciones entre lo particular y lo general, que emerge en cada análisis concreto como un compromiso entre las legalidades de la historia y la objetividad de los espacios de la realidad, implica el intercambio permanente entre “fenómeno relativo” y “esencial general” que hace posible abarcar cada vez más exhaustivamente tanto la parte como el

---

<sup>213</sup> Ya desde el viejo Schelling.

todo. Además, supone la puesta en marcha del proceso intelectual del paso de lo abstracto a lo concreto y de lo concreto a lo abstracto por el que la teoría desenvuelve la variedad de las determinaciones que conforman lo real, como diferentes y específicos grados de realización de los conceptos. Puede decirse que este esquema, luego tornado en materialista por la revolución conceptual que llevó a cabo Marx con los presupuestos hegelianos, es el antecedente principal del esquema que según Lukács debería seguir la explicitación del reflejo artístico de la realidad. Para Lukács, el de conexión entre la historia en devenir y un sistema consumado, tiene como resultado un esquema conceptual que permite explicar la articulación del complejo de mediaciones que interviene en la representación artística; una idea no muy diferente a la del Marx de los trabajos preparatorios a *K*, que veía en la lógica hegeliana un esquema pertinente para la comprensión y exposición de las diferentes mediaciones que intervienen en los diferentes espacios del proceso productivo. Al ponerse en la tarea de la *materialización* de la estética hegeliana, que incluye en sí misma a la lógica hegeliana, Lukács podía afirmar que seguía la herencia del materialismo histórico de Marx y de Engels.

Otro fenómeno de la estética hegeliana es que, con su recurso a categorías estéticas, Hegel concede un lugar dominante al contenido. Esto sucede, de acuerdo con Lukács, porque en la consideración de la historia del arte y de sus diferentes periodizaciones Hegel parte de un “tal estado” y luego de una “tal transformación dada” del contenido social elaborado por el arte. Según la comprensión lukácsiana de la filosofía estética de Hegel, el contenido no nace pura y meramente de la actividad artística o del receptor de la obra, sino que lo recibe el artista de su realidad social de acuerdo a la etapa y la figura del Espíritu. El Espíritu se reconoce en la esfera del arte, pero al ser Espíritu *Objetivo*, contiene mediaciones histórico-sociales. Es decir, en último término, el contenido que se transparenta en el Espíritu Objetivo es tal o cual estado de desarrollo de la historia, que considerado y elaborado por el sujeto histórico desde el punto de vista que según Hegel —y luego también Lukács—: la intuición; intuición tornada en la obra de arte en la expresión material particular, de lo general ideal. El papel de la objetividad hace que Lukács hable de una “prioridad” del contenido en las *Vorlesungen...* y en la *Phenomenologie...* Con todo, distingue varios puntos. La prioridad del contenido, si bien considera válido el hallarla en el proceder hegeliano, no se encontraría justificada plenamente en su sistema filosófico. Lukács llama la atención sobre que, para Hegel, el contenido del arte no puede ser identificado con ningún pensamiento individual ni con ninguna actividad concreta, es decir, que contenido no tiene tanto que ver con un

hombre concreto como con una realidad de naturaleza espiritual que se despliega fenoménicamente en la historia. En acuerdo con la afirmación de Marx de que para Hegel el hombre no es más que el predicado de la autoconciencia (cf. MEW 40: 573), dice Lukács que lo que la filosofía hegeliana finalmente pone como contenido es algo mítico e idealizado. Haría falta una crítica materialista-histórica de la filosofía hegeliana también en este punto de su estética. Y entonces Lukács arriba a la consecuencia de que Hegel no llegó a efectivizar una teoría del reflejo (cf. LUKÁCS 1996b: 143). Como vimos, de acuerdo con Lukács el sistema hegeliano supone la dialéctica sujeto-objeto, de tal modo que la objetividad de la materia que es exterior al sujeto es reconducida como un espacio de la manifestación de la conciencia, y, finalmente, en ese contenido la conciencia —con el camino indicado en la *Phänomenologie des Geistes*— se hace transparente a sí misma. Y Lukács llama la atención sobre que no existe en rigor, teoría del reflejo, si no se admite una realidad objetiva e independiente de cada término de la relación reflexiva, y si no se admite que respecto a uno de los términos objetivos viene —después de un complejo número de mediaciones— otro término como algo secundario, que, a su modo, lleva lo primero a otro plano. A juicio de Lukács esto es lo que hace el materialismo histórico *sobre la base de Hegel*, cuando da verdadera consistencia ontológica al contenido.

### 2.2.2 *Neue Deutsche Literatur*

En el ámbito de la lengua alemana las publicaciones principales en las que Lukács contribuye en temas estéticos luego de su retorno a Hungría son las revistas *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, y *Neue Deutsche Literatur*. Para la discusión de nuestro tema hemos considerado un artículo que Lukács elabora para esta última en respuesta a un debate contemporáneo sobre la literatura socialista, y que es, a parte de algunos artículos para *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* que serán estudiados más adelante,<sup>214</sup> el que toca directamente al reflejo entre sus artículos de ambas publicaciones.

El artículo al que nos referimos aparece el año 1956 en *Neue Deutsche Literatur* bajo el nombre “Das Probleme des Perspektive”.<sup>215</sup> Es la participación de Lukács en una discusión sobre el papel que deben jugar la cosmovisión marxista, el proyecto

---

<sup>214</sup> Puesto que son recogidos en *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik*, la parte introductoria de su proyecto de un trabajo sistemático sobre estética.

<sup>215</sup> *Neue Deutsche Literatur*, 3, (mar.), 1956, pp.128-33. Aquí en LUKÁCS (1977: 241-248).

económico-político del socialismo, y la misma realidad socialista, en la composición de las obras literarias, en la época de una cierta revisión del realismo socialista favorecida por el “deshielo” de Khrushchev (cf. SCRIVEN 1988: 66s). Como se comprenderá esto proporcionaba un terreno fértil para investigaciones sobre el reflejo. El artículo tiene su eje temático en torno al concepto de perspectiva, que es de por sí muy amplio, y según Lukács importa no confundir las cuestiones que trae a la discusión con el problema de una literatura de tendencia o de tesis políticas. El realismo socialista ha sido criticado por la idea de que en él, como en ningún otro género, es donde se han puesto de manifiesto las tesis de una ideología —en este caso las del Partido—. <sup>216</sup> Lukács no desconoce la problemática resultante de la intervención ideológica del Partido, pero aprovecha el concepto de perspectiva para abarcarla dentro de un horizonte de cuestiones más amplio, que según él, es el único modo de no caer en la unidimensionalidad corriente de la crítica al realismo socialista en este punto. Primero Lukács reconoce que en la cuestión de la perspectiva, el realismo socialista encuentra uno de sus mayores peligros, pero a la vez tiene su mayor fortaleza, frente a cualquier otra literatura. En relación a esto hay que distinguir correctamente lo que está implicado en el concepto de perspectiva al ser introducido en literatura. Hacerlo así dice Lukács (cf. 1977: 241), tiene como resultado indicar que en la literatura se hace presente algo que es y no es al mismo tiempo, es decir, más precisamente, algo que “todavía no es”. Esto que “todavía no es”, no debe identificarse con un proyecto sin más, una mera aspiración, sino que debe entenderse como la consecuencia de un desarrollo social objetivo, el cual, pasado al terreno de la literatura, es representado mediante el recurso al despliegue de una serie de caracteres en situaciones concretas que siguen el movimiento real y progresivo de la historia social. Lo que “todavía no es”, no supone en su concepto el imponerse con necesidad, pues la idea misma de perspectiva nos enseña que es una “posibilidad” a ser *escogida*; como tampoco implica que se realice directamente y sin problemas, pues pueden hacer falta muchas mediaciones y muchos caminos tortuosos que posibiliten arribar a su consecución y, en principio, estas mismas mediaciones según su ocurrencia pueden posibilitar que no se realice. Si tratamos de buscar la lógica interna que sostiene un concepto semejante de perspectiva aplicado en la literatura, notamos que lo que Lukács tiene en mente es la idea de “tendencias histórico sociales”. La noción

---

<sup>216</sup> CLARK K. (1981) ha puesto de manifiesto en las obras del realismo socialista el uso mecánico de arquetipos —en el sentido de Propp— y de fórmulas establecidas por la política cultural oficial soviética.

de tendencias histórico-sociales es mucho más amplia que cualquier idea política; las ideas políticas dominantes pueden, llegado el caso, estar en contra de las tendencias económico-sociales reales, a causa de las complicadas mediaciones que supone la estructura del reflejo que establecen con ellas, y en absoluto tienen que efectivizar una forma de relación directa. La tendencia hace referencia al carácter de totalidad y de proceso que posee la realidad social que nos permite entender cada momento social como un eslabón en un movimiento progresivo resultado de la interacción dialéctica de cada espacio de la realidad con el todo y con ellos mismos, y se explica por último debido al desarrollo histórico de las fuerzas productivas y de la socialización progresiva de las relaciones sostenidas en la actividad productiva. De ese modo, lo importante para la literatura, sea ya bolchevique o liberal, es que, en cuanto arte, implica el fenómeno de tender hacia la construcción y la recepción del contenido como proceso dinámico, esto es, en su movilidad y en su tendencia; —de lo contrario, no haría más que representar una realidad parcial, esquemática o anquilosada con los problemas que según Lukács se dan para lograr la completitud de sentido—. Así, de lo que finalmente se trata es de conseguir una obra que se constituya como autónoma totalidad concreta. El concepto de perspectiva aplicado a la literatura recuerda a Lukács la importancia de las tendencias —y principalmente las tendencias progresivas— de la realidad; pero también rescata que aquella perspectiva asume la estructura del reflejo dialéctico, que rebasa cualquier representación simple y superficial de lo que acontece, y que debe cuidar de la precisa relación con el todo y lo esencial que se actualiza en cada tendencia concreta. Si se analiza lo que significa la concreción artística de las tendencias históricas, aparece una característica distintiva para el realismo, que hace que Lukács argumente que el concepto de perspectiva permite encontrar la principal fortaleza del realismo socialista: la sociedad socialista debía ser la sociedad que realizara las tendencias económico-sociales más progresistas de la historia, no de forma mecánica o inmediata, sino mediante un largo proceso que debía tomar conciencia de la importancia del factor subjetivo en un momento de grandes y señaladas contradicciones; ninguna otra sociedad podía presentar a la comprensión y la actividad del artista una realidad tan dinámica donde lo esencial del movimiento social se hiciera tan visible, además de ser la más progresiva. Como la sociedad socialista no estaba —en ese entonces— sino en marcha hacia la realización, el artista que tomara como contenido la realidad de los países socialistas debía estar siempre atento a las condiciones concretas y no dejar llevar por programas, ni ideas preconcebidas, su arte. ¿Competía a la literatura favorecer la

realización de una realidad socialista? A esto responde Lukács que precisamente el mejor servicio que podía hacer no era anticipar cosas, al menos, no solo con el deseo subjetivo —lo que sería más bien contraproducente—, sino plantearse frente al verdadero devenir económico-social del sistema socialista.<sup>217</sup> La anticipación de aquél devenir correspondería con el “concreto paso adelante” que se hace presente por medio de la correcta comprensión de la actual movilidad social. Si una función social progresista ha de tener el arte, debería ser precisamente esto último, que al lector familiarizado con el marxismo recuerda la idea (cf. e.g. LENIN 1961: 520) de que la teorización es significativa en cuanto permite ver el paso adelante, revolucionario y progresista.

En el caso concreto de la configuración artística esto se traduce en un conjunto de necesidades para la novela, tales como el hecho de que cualquier *Weltanschauung* dentro de la obra tiene que resultar del desarrollo de los personajes concretos, de sus relaciones con los otros personajes, de la riqueza de su vida interior y del dinamismo de su actividad concreta, de un modo que es siempre una cosmovisión “en proceso”, como lo es la realidad misma y las formas de conciencia social. De ello también se deduce que la perspectiva de futuro sobre la que se acopla la consecución de sentido no puede ser reconstruida esquemáticamente para su posterior aplicación; además del límite impuesto por el hecho de que la realidad es proceso, tampoco sería posible abarcarla definitivamente en su toda completitud y con ello obtener un esquema estructural; la obra más rica en contenido no haría sino mostrar una parte —aunque esencial, y progresiva— del proceso. Por tanto, concluye Lukács, en esto la literatura en cuanto hace a la perspectiva debe ser modesta, pero verdadera (cf. 1977: 244).

### 2.2.3 *Wider den mißverstandenen Realismus*

En 1956 Lukács se embarca en un ciclo de conferencias en varias universidades europeas, que tuvo como telón de fondo la discusión sobre la herencia y el estado presente del realismo socialista, en el marco del debate internacional sobre la política cultural estalinista y sus presupuestos teóricos que fue abierta por el XX Congreso del Partido. Fruto del trabajo teórico preparatorio que realizó para esas conferencias aparece en 1958 el libro *Wider den mißverstandenen Realismus*<sup>218</sup> que, como su nombre indica,

---

<sup>217</sup> Lo que implica en principio la crítica a las condiciones existentes.

<sup>218</sup> Aquí LUKÁCS (1958b).



intenta la exacta valoración del realismo socialista y un repaso de las interpretaciones y deformaciones del concepto. Implica el balance crítico de una literatura que, tomando como contenido la realidad socialista y como instrumento para acercarse y presentar tal realidad el realismo, era según Lukács todavía posible a pesar de los convulsionados momentos del post-estalinismo y de los levantamientos populares de algunos países del pacto de Varsovia.

Empieza Lukács desde la "Introducción" discutiendo el prejuicio contemporáneo de que la única literatura auténtica (*eigentiliche Literatur*) es el conjunto formado por las obras que recogen la herencia del modernismo artístico, de las llamadas vanguardias literarias (cf. LUKÁCS 1958b: 8). Una idea difundida en la teoría literaria europea y estadounidense es la de considerar al realismo socialista conservador, esquemático, positivista, acrítico;<sup>219</sup> lo que en principio lleva a descalificarlo precisamente en lo que él ha sido más valorado por sus proponentes, en su capacidad para dar forma artística a los problemas actuales. Aquello, sostiene Lukács, es considerar el problema inadecuadamente, pues implica la asunción de una teoría acrítica y a-histórica del fenómeno literario. Además supone una sistematización mecánica de las diferentes formas artísticas, en la cual es situado el realismo socialista y sus pretensiones, cuando lo que a éste importa es el problema de la configuración artística del contenido, de cuyo centro sale cualquier problema relativo a las formas. Las diferentes formas artísticas, incluidas aquellas articuladas por la crítica modernista, no son lo esencialmente estético de por sí, ni tampoco la evolución o transgresión de las corrientes; sino que se trata del fenómeno de la comprensión y la configuración de reales tendencias históricas, que proporciona al contenido tratado un despliegue de sentido que permite articular la composición artística. ¿Sería posible establecer formas correspondientes con tales tendencias sociales? En principio, dice Lukács, no. Las tendencias históricas no son meros hechos positivos, y las simples relaciones o leyes mecánicas no permitirían entenderlas en su conjunto y en cada uno de sus momentos:

Die Art, wie die Grundtendenz einer Epoche sich durchsetzt, ist eine äußerst komplizierte; die Wirklichkeit produziert massenhaft objektive und subjektive Vermittlungen, deren Wirksamkeit das In-Erscheinung-Treten der Grundfrage wesentlich modifiziert (LUKÁCS 1958b: 9).

---

<sup>219</sup> Aproximación que se ha revisado en las últimas dos décadas. Así LAHUSEN & DOBRENKO (1997) polemiza la noción unidimensional de "realismo socialista" presente en la literatura de occidente de la época de la guerra fría, sin dejar de presentar análisis muy críticos de sus diferentes facetas.

Existen dos áreas para las cuales las tendencias son centrales. 1) aquella que corresponde a la concreción teórica de las tendencias presentes en la actividad del artista, quien realiza la comprensión del contenido de acuerdo a su propia cosmovisión asumida y a su realidad económico-social. Y 2) aquella área que corresponde a la crítica de las obras y las personalidades y relaciona regularidades en la práctica artística. La primera área es un fenómeno contingente que solo puede ser conocido a posteriori, la segunda tiene características especiales sobre las que Lukács se detiene. El crítico aborda la manera en que se produce la expresión artística de las tendencias de acuerdo a las condiciones vivas de cada escritor, de modo que en cierto modo reconstruye la concreción de las tendencias en la labor individual del artista por medio de la crítica de las generalidades de su obra; pero también el crítico busca mostrar el desarrollo y las encrucijadas de la actividad artística en relación con el devenir de las problemáticas económico-sociales, algo que rebasa la cuestión de la vida individual de los artistas y de sus cualidades personales. Llevado por la cuestión de entender correctamente la expresión artística de las tendencias históricas, Lukács se aleja de una interpretación sociológica —y aun frente a afirmaciones corrientes en la crítica soviética— cuando reconoce la necesidad de rescatar y valorar las corrientes que han logrado con cierto grado de éxito una alta configuración artística del contenido vinculado con las tendencias, aunque no todas aquellas corrientes caben dentro de la literatura proletaria y socialista. Así por ejemplo en el caso del realismo crítico, o en autores que dentro del campo vital de la burguesía han hecho obras valiosas vinculadas con las cuestiones de su tiempo; aunque tales autores, de acuerdo a cómo se presentan las condiciones sociales en la realidad capitalista, no podrían realizar aquello sin una crítica de la influencia social del capitalismo, de allí que puedan identificarse por un filón de “crítica social” presente a la obra. Esta crítica, aunque es condición necesaria de la realización del reflejo artístico en la obra de arte dentro del capitalismo, no es condición suficiente para darle valor. El valor de la obra se descubre por medio de preguntar si realmente se ha logrado una adecuada elaboración artística de una tendencia —y en principio puede requerir ya la asunción ingenua como la distancia crítica. De hecho Lukács previene contra una falsa, inadecuada o limitada crítica. Un ejemplo de esta forma de argumentación puesta en práctica es el juicio de Lukács respecto del expresionismo, un movimiento por conciencia propia crítico y denunciador de la realidad contemporánea y

capitalista,<sup>220</sup> y que fue integrado por auténticos autores proletarios, y que para Lukács aparece como cuestionable en el valor artístico de sus producciones.

*Wider den mißverstandenen Realismus* tiene tres partes relacionadas entre sí, y nos ocuparemos esencialmente de la parte segunda titulada “Die weltanschaulichen Grundlagen des Avantgardeismus”.<sup>221</sup> En este apartado se trata de abordar la discusión del realismo en oposición a las tendencias vanguardistas, y por ello, de caracterizar lo distintivo de la cosmovisión burguesa que se pasa a la composición artística y que culmina en el predominio de las técnicas vanguardistas. En primer lugar Lukács rehúye colocarse en comunión con los resultados de la influencia de la cosmovisión burguesa en crisis cuando es adoptada en el arte, y por ello se niega a abordar el modo de análisis corriente de las técnicas y recursos compositivos formales que corresponden a la crítica modernista. La temática de la cosmovisión, que lo conduce directamente a cuestiones centrales del reflejo y de la especificidad del arte en su dialéctica relación con la cosmovisión, es un marco a su modo de ver más oportuno y más fructífero. ¿Qué nos demuestra el paso de la crisis de la cosmovisión burguesa a la composición artística, en la línea de la acentuación de la forma que ya vimos es característica del fenómeno? Aparecen varios problemas que Lukács analiza con extensión. Uno de los principales es el de la aparición de una contradicción entre el desarrollo inmanente de las cuestiones, los personajes y los eventos de la obra, y la consecución de una sustancialidad llena. No solo los eventos, personajes e ideas, sino la realidad social misma es convertida en materia de la elaboración, aplicándole el baremo de las técnicas formalistas —en un proceder que recuerda a la construcción en las industrias—, lo cual conduce finalmente a una configuración mecánica, estática de los elementos internos de la obra que no alcanzan plenamente el cierre de sentido que debería venir de su dinámica. La obra “producto” de la técnica modernista adolece de falta de consistencia, y el artista pone y opone elementos por medio de recursos —como el montaje o el monólogo interior— que en la inmediatez de la vivencia dan la apariencia fenoménica de la cerrazón y conciliación de las partes. La especificidad de la obra se ve comprometida, pues es necesario recurrir a medios diferentes a la inherente consistencia de sentido. No es casual que Lukács detecte una enorme relevancia de la cuestión del estilo en la práctica

---

<sup>220</sup> Aunque esto, ya desde sus inicios, de forma ambigua. DONAHUE (2005: 24 s) ha recalado la confusión que hay entre los expresionistas de la época de la primera guerra mundial entre arte y política, que es común a toda la literatura de vanguardia de la época, que no supone o no llega a ningún sistema de crítica política.

<sup>221</sup> Aquí LUKÁCS (1958a).

artística y la crítica modernista; tácitamente opone semejante modo de considerar la peculiaridad conseguida en la obra a la importancia de la representación artística de un contenido mediado por la cosmovisión que el artista tiene y —en otro nivel diferente— por la cosmovisión que se plasma en la obra. El artista toma, siempre que crea, una posición frente a la realidad; en la elaboración de la materia procede a impregnar a la obra de una imagen del mundo, y al final lo más significativo es de qué manera se ha re-elaborado una imagen del mundo dentro de la obra sensible y cuál es su influencia para la consecución de la totalidad orgánica, movable, inmediata sensiblemente, que se busca en el espectador. Puede decirse que el arte es una forma de reproducción de la realidad con sus caracteres específicos, y que la idea de reflejo estético incluye el esquema de la elaboración artística de un tal contenido social con predominio del aquél para el proceso de estructuración interna de la obra; pero ésto antes que supeditar el arte a ser copia de la realidad nos permite entender la originalidad del proceso que se lleva a cabo en el tratamiento, y, por último, tiene la función de ayudar a entender el valor estético de la obra como tal en cada caso concreto.

Discutiendo sobre lo que el arte representa frente a las pretensiones distorsionadoras del formalismo en la literatura, Lukács llega a la idea de humanidad. Las cuestiones centrales que ocurren en la realidad tienen que ver con el hombre, y es, según Lukács, la riqueza de la esencialidad humana lo más adecuado para el despliegue orgánico del contenido en la configuración estética. “Was immer der direkte Ausgangspunkt, das konkrete Thema, der unmittelbare Zweck etc. eines literarischen Gebildes auch sein mag, sein tiefstes Wesen drückt sich in der Frage aus: was ist der Mensch?” (LUKÁCS 1958a:16) . De la crítica a la composición de las obras formalistas se sigue que no basta para construir al hombre concreto en sus relaciones vitales, con el juego virtuoso de formas artísticas. Para Lukács el hombre no se cuele simplemente con el juego y disposición de los elementos compositivos, y los problemas de una época no se hacen presentes en personajes tratados abstracta y formalmente. Para la representación de este hombre en una realidad objetiva, dice Lukács, deben tomarse en cuenta las verdaderas posibilidades de la época. Lo que no significa abstraer condiciones sociales, o presentar a un hombre como expresión de las condiciones; porque, aunque el hombre resuelve su vida en un mundo con condiciones dadas, estas no se imponen con necesidad y de forma independiente a la acción concreta de los hombres, de hecho, para Lukács son los individuos los que con otros individuos deciden en su accionar las posibilidades de la realidad social.

De acuerdo con la filosofía de Lukács respecto de la historia y de la conformación de la esencia humana, la *elección de posibilidades* por medio de la acción concreta es elemento decisivo de la conformación de cada personalidad individual, y de la plasmación de la esencia genérica humana que cada hombre concreta en el devenir de la historia. Por ello Lukács insiste en la importancia de hallar una configuración artística que permita la presentación de las elecciones individuales en el marco de las necesidades de la presentación artística, y que sea capaz de mostrar lo esencial en esa vida de los individuos que se autorealizan con las decisiones que forman su destino. Así, como existen momentos en la historia y en la vida de los hombres en los cuales se presentan momentos decisivos, dice Lukács, debe pasar igual en la composición de la obra:

Wie im Leben den Menschen das charakterisiert, wohin er sich im Falle einer sein Dasein aufs Spiel setzenden Entscheidung wenden wird, welche seiner konkreten Möglichkeiten sein Wesen wirklich ausdrückt, so auch in der literarischen Widerspiegelung. (LUKÁCS 1958a: 22).

Corresponde al artista encontrar los caracteres típicos, los momentos típicos y las situaciones representativas que permitirán el máximo despliegue orgánico con el reflejo estético. La solución de este problema es algo que deberá decidir el genio artístico del autor y la influencia de su cosmovisión personal; sentado que existan reales condiciones objetivas en el arte y en la dinámica social. Ello explica la insistencia de Lukács por iluminar todos estos datos que encuadran la *singularidad* de la decisión, y por mostrar la posibilidad siempre abierta para él de aquel gran realismo, de la obra literaria completa.

### 3. CONCRECIÓN DEL SISTEMA LUKACSIANO DEL REFLEJO ESTÉTICO.

#### 3.1 ONTOLOGÍA Y REFLEJO ESTÉTICO

En las páginas anteriores hemos expuesto el progresivo desarrollo de la conceptualización sobre el reflejo en los distintos artículos y ensayos escritos por Lukács en tanto crítico y filósofo marxista; ahora enfocaremos nuestra atención a los trabajos sistemáticos que Lukács emprende a partir de los años 1950, y que constituyen el gran esfuerzo intelectual de la última etapa de su vida. Se puede reconocer una continuidad entre estos trabajos sistemáticos tardíos y la obra anterior, en la medida en que los primeros vienen siendo la conclusión de ideas y postulados que antes se hallaban expuestos parcial o fragmentariamente; así, no se encontrará en las obras tardías sobre filosofía estética y en la *Ontologie* alguna idea central relativa al reflejo estético que no se encuentre ya *in nuce* en las obras anteriores, especialmente en aquellas que se ubican cronológicamente a partir del llamado primer periodo moscovita. Si se mira en retrospectiva el conjunto de los escritos tratados hasta ahora en esta investigación, es posible constatar cuánto deben sus presupuestos y sus líneas directrices a una teoría marxista de la objetividad, esto es, a una teoría del devenir histórico de las objetividades sociales —de las que forma parte la esfera estética con sus leyes y sus particularidades— ; aunque tal teoría es presentada y discutida solamente de una manera fragmentaria en la pluralidad de la obras (cf. MITTENZWEI 1975: 41; SZIKLAI 1986: 60). En los trabajos finales se trata de una profundización y de una sistematización de tal teoría de la objetividad. Que las obras tardías<sup>222</sup> constituyen la culminación en el desarrollo de una teoría del reflejo y del reflejo estético, iniciado con el convencimiento de que la estética forma una sección orgánica dentro de un sistema marxista de filosofía (cf. OLDRINI 2007: 139), es algo que buscamos poner en evidencia; tomando en cuenta que las llamadas obras tardías, además de sistematizar los resultados de la investigación previa, son el intento de redactar obras filosóficas dedicadas a tópicos tradicionales de la filosofía

---

<sup>222</sup> Sobre las obras tardías y la evolución de la teoría estética lukácsiana véase TERTULIAN (1980), también (1990). ZOLTAI (1993: 533) caracteriza convenientemente el sentido de obra tardía aplicado a la filosofía de esta etapa de Lukács.,

dentro del espacio teórico abierto por el marxismo. Con ambos propósitos en mente Lukács lleva a cabo proyectos por concluir una *Ética*, una *Estética*, una *Ontología*, ancladas todas en la tradición del marxismo, y que tratan según su peculiar marco de problemas y de postulados correspondientes, el problema del reflejo.<sup>223</sup> La naturaleza conclusiva y sistematizada de estos desarrollos teóricos hace que tomen un interés central en el presente trabajo de investigación, y que sea principalmente con respecto de ellos que dirimiré las conclusiones sobre la naturaleza y la actualidad de una teoría lukácsiana del reflejo aplicada al arte. Para empezar a abordar este conjunto de escritos y cuestiones, y para explicar el orden en el cual serán abordados, se hacen necesarias algunas precisiones.

Con el emprendimiento de una obra sobre filosofía estética a inicios de los años 50, Lukács se ve conducido a tratar un conjunto de problemas que le llevan a la proyección de una *Ética* —que debería quedar en esbozos—, y, por intermedio de tal proyecto, a la *Ontologie*. Las tres obras se hallan íntimamente relacionadas; hecho que se pone en evidencia por la forma casi natural en que Lukács se vio conducido de una cuestión a la siguiente, y porque él mismo, en las introducciones de las dos obras sobre filosofía estética y de la *Ontologie* insistiera en la conexión de los problemas trabajados con un rango de cuestiones más amplio atinente al conjunto de una filosofía marxista; anticipando por ello planes de trabajo futuros, o vislumbrando esquemas generales para la relación entre los temas tratados y por tratar (cf. LUKÁCS 1987, I: 7-25; 1984b: 7-46). Sobre la base de los textos que disponemos es autorizado afirmar que los problemas discutidos en una obra implican —ya en un caso concreto, o de forma ideal para un proyecto futuro— cuestiones para ser abordadas en otros escritos; esta peculiaridad no necesita en principio que Lukács haya cumplido todos sus proyectos —lo que en realidad no sucedió—, o que tuviera al abordar el proyecto en que se ocupaba la idea precisa de las obras que iban a seguir, sino que en su cabeza estos problemas se ordenaban de forma que mantenían íntimas correspondencias. Cronológicamente el primer proyecto —y finalmente solo en una parte de lo una vez estimado— que realiza es un trabajo sobre filosofía estética, concretizado en especiales condiciones políticas en lo que hace a su gestación y aún a su recepción.

De un modo similar a como había acontecido con las *Tesis de Blum* de 1929, la prosecución de la nueva perspectiva en sus proyectos tiene como ocasión una polémica.

---

<sup>223</sup> Con el emprendimiento de este proyecto emerge, por primera vez, un desarrollo sistemático de una estética marxista (cf. DEMETZ 1967: 229).

Es el caso del llamado Lukács-Vita (*Debate Lukács*) acontecido fundamentalmente en Hungría, donde Lukács había retornado después de la II Guerra Mundial, pero también en la Unión Soviética.<sup>224</sup> El Debate Lukács tuvo lugar entre los años 1948-50, y fue resultado de la divergencia manifiesta de ciertos postulados lukácsianos con la nueva orientación asumida por el reformado *Partido de los Trabajadores Húngaros* (=MDP)<sup>225</sup> hacia la doctrina cultural shdanoviana patrocinada desde Moscú y que fue promovida por la *Cominform*<sup>226</sup> a partir de 1947. Como resultado del reexamen teórico que el MDP promueve desde 1948, varias posiciones teóricas existentes en el ambiente cultural húngaro son puestas bajo un análisis crítico, y en 1949, el intelectual Rudas recibe la asignación de escribir un informe al Comité Central del MDP sobre las posiciones de Lukács. El informe de Rudas es publicado como artículo polémico,<sup>227</sup> y resulta en una refutación de los postulados defendidos por Lukács en trabajos de esa época como el libro *Literatura y Democracia* (1947).<sup>228</sup> Constituyen los principales puntos de divergencia: la oposición de Lukács a una política sectarista resultado de la interpretación dogmática que el partido hacía de la dictadura del partido leniniana siguiendo a la *Cominform*, y su oposición a la noción sancionada de “realismo socialista”; a lo cual Lukács reivindicaba una política conciliadora en línea con los Frentes Populares, y aquella noción de realismo que hemos podido analizar en los apartados anteriores y que calificaba de “gran realismo”. Las conclusiones del *Informe Rudas* al MDP son aceptadas y las posiciones de Lukács —en el contexto del debate, las defendidas particularmente en *Literatura y Democracia* (cf. URBAN 1993: 435)— son desautorizadas; como resultado de lo cual Lukács pierde participación en la escena política y social húngara de aquellos años. El tenso estado de las condiciones políticas de Hungría de entonces —incluso, con ataques desde Moscú, como muestra el artículo de Fadeyev en *Pravda*—<sup>229</sup> que podía haberle puesto en una posición muy comprometida, facilita que Lukács escriba ante la insistencia del partido por que proporcione una respuesta, una muy formal autocrítica

---

<sup>224</sup> Un estudio de las circunstancias del debate en URBÁN (1993).

<sup>225</sup> Siglas del húngaro *Magyar Dolgozók Pártja*.

<sup>226</sup> Abreviación del ruso *Informacionnoe Bjuro Kommunističeskich i Rabočich Partij* (Oficina de Información de los Partidos Comunistas y Obreros). En materia de organización internacional de la política de los partidos comunistas era el sucesor del Comitern, con su línea orquestada desde Moscú.

<sup>227</sup> *Társadalmi Szemle*, n. 6-7, 1949, pp. 412-439.

<sup>228</sup> *Irodalom és demokrácia*, Szikra: Budapest, 1947, antología de artículos escritos entre Diciembre de 1945 y Abril de 1947.

<sup>229</sup> Inicialmente una conferencia a la *Asociación de Escritores Soviéticos: Pravda*, febrero 1, 1950; publicado ese mismo año en Hungría bajo el título “Las tareas del criticismo literario”, *Társadalmi Szemle*, n.3 -4, 1950, pp. 212-22.



sobre las posiciones suyas atacadas en el debate. La autocrítica aparece inicialmente en el artículo “Birálat és önbirálat” (Crítica y auto crítica),<sup>230</sup> y luego en el breve escrito “Következtetések az irodalmi vitából” (Conclusiones del debate literario),<sup>231</sup> en ambos casos revisada, censurada y medianamente aprobada por miembros del Partido antes de su publicación. Hecho que al menos tiene como resultado la relajación de las presiones ejercidas sobre su persona.

Lo relevante para nosotros de este debate es que sus resultados no solo llevan a que Lukács abandone cualquier pretensión de una directa influencia política y cultural en ese momento, sino que también es ocasión para que pueda finalmente consagrarse a estudios de carácter privado y, en consonancia con sus propios proyectos, al emprendimiento de trabajos sistemáticos sobre áreas de la filosofía que consideraba necesarios para la época.<sup>232</sup> Esto hace posible que sacando provecho de la adversidad Lukács afronte con afán —aunque ya tenía 65 años— las investigaciones para escribir un trabajo sistemático sobre estética (cf. LUKÁCS 1984a: 94). La realización de este proyecto en sus diferentes etapas se prolonga por años, y, en parte a causa de los sucesos políticos relacionados con la Revolución Húngara de 1956,<sup>233</sup> y en parte por la extensión del trabajo, no es hasta 1960 que el volumen de *Die Eigenart des Ästhetischen* (=EÄ) es terminado. Así, los dos trabajos sobre estética en los que Lukács aborda el problema del reflejo de una manera comprensiva (*Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik* y *Die Eigenart des Ästhetischen*), dos partes del mismo proyecto, son emprendidos en la década de los 1950, aunque, diversas circunstancias personales, de composición y de edición, hubieron de determinar variados formatos y fechas de publicación, influenciando los problemas abordados; aunque aquí solo nos interesa analíticamente lo que atañe al problema del reflejo.

En el caso de *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik* (=ÜdB), el texto que lo conforma es publicado, en su mayor parte, en la forma de una serie de artículos que aparecen en el ámbito filosófico alemán. En la *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*

---

<sup>230</sup> *Társadalmi Szemle*, 8-9, pp. 571-92.

<sup>231</sup> *Társadalmi Szemle*, 7-8, pp. 650-2.

<sup>232</sup> Como ejemplo, en carta al secretariado del Comité Central del MDP, enviada en los primeros momentos del Debate, Lukács pide un retiro sabático de las aulas y de las obligaciones como intelectual, especialmente justificado por su deseo de emprender un trabajo sobre ética, obra que echaba en falta en el ambiente cultural de la época y que él se sentía hábil para llevar a cabo. Necesidad semejante se haya expresada en las introducciones a *Die Eigenart des Ästhetischen* y a *Zur Ontologie des Gesellschaftlichen Seins*.

<sup>233</sup> Un informado estudio de las circunstancias de la Revolución y esp. referencias a Lukács en LENDVAI (2008: 83, 104, 166, 223, 256).

aparecen por primera vez: "Die Frage der Besonderheit in der klassischen deutschen Philosophie" (1954),<sup>234</sup> "Das Besondere im Lichte des dialektischen Materialismus" (1955),<sup>235</sup> "Das Besondere als zentrale Kategorie der Ästhetik" (1956),<sup>236</sup> "Zur Konkretisierung der Besonderheit als Kategorie der Ästhetik" (1956).<sup>237</sup> En el *Festschrift* dedicado a Ernst Bloch por sus 70 años aparece "Das ästhetische Problem des Besonderen in der Aufklärung und bei Goethe"(1955).<sup>238</sup> Y finalmente de un original mecanografiado e inédito sale lo que será la sección final del trabajo, la parte II, capítulos XII-XVII —según el orden de la 2ª edición italiana de 1957, seguido posteriormente—. El libro completo se publica en traducción húngara bajo el nombre *A különösség mint esztétikai kategória (La particularidad como categoría de la Estética)* (1957), y sólo en 1967 en versión alemana. Del proceso de gestación son destacables para nosotros dos cosas. Primero, el hecho de que el texto llevaba como nombre de trabajo, en sus primeras etapas, la denominación "Problemas del reflejo estético",<sup>239</sup> lo cual nos indica la importancia que tiene para Lukács la teoría del reflejo para abordar los problemas de la estética desde un plano analítico y sistemático, y que esta cuestión permea todas las discusiones del texto. Segundo, es manifiesto que el libro era solo una parte del proyecto general de filosofía estética; y tal proyecto seguía en marcha cuando el texto es publicado como su parte *introdutoria*. La razón para publicar el libro como introducción separada, se entiende por el esquema y los objetivos del proyecto en que se enfrasca Lukács. Lukács estaba convencido de que la teoría del reflejo le permitía sostener, sobre la base de una elaboración materialista-histórica de la problemática general del reflejo, la existencia de varias dimensiones de aquél, cada una con una propia objetividad relativa. Desde este plano la problemática no remite únicamente a la estética, sino que abarca todas las áreas de la filosofía, desde la teoría del conocimiento a la ontología. La intención de Lukács puede verse como el intento de sentar, analíticamente, la peculiaridad de la dimensión estética del reflejo, esbozando en el proceso las relaciones de aquella dimensión con otras áreas analíticas de la filosofía. Y en esto Lukács parte de la constatación de que la realidad que sostiene todas las "dimensiones del reflejo" es una

---

<sup>234</sup> *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 2(4), pp. 764-807.

<sup>235</sup> *Ibid.* 3(2), pp. 157-89.

<sup>236</sup> *Ibid.* 4(2), pp. 133-47.

<sup>237</sup> *Ibid.* 4(4), pp. 407-34.

<sup>238</sup> *Ernst Bloch zum 70. Geburtstag. Festschrift.* (ed.) R. O. Gropp, Berlín: Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1955, pp. 201-27.

<sup>239</sup> Según se afirma en el "Prefacio" de 1956 a la ed. italiana: *Prolegomeni a un'estetica marxista: sulla categoria della particolarità*, Roma: Editori Riuniti, 1957, p. 12.

*misma realidad objetiva*. Tal constatación conduce a la identidad de los contenidos expresados por cada dimensión del reflejo, y de las categorías que se estructuran en la actividad material de los individuos en la vida cotidiana; pero a la vez, muestra la relativa esencialidad de cada dimensión. La especificidad de los distintos modos del reflejo sólo podía ser entendida, y más concretamente, sólo podía manifestarse, en el seno de una identidad general y diferencia relativa: cada modo de reflejo representa una acentuación peculiar, un agrupamiento específico de las categorías que allí intervienen. Entonces cada reflejo es una elección, en un complejo de posibilidades abiertas por la dinámica toda de la actividad productiva, hacia diferentes objetivos; representando un corte específico en el plano abierto por las bases ontológicas del reflejo. La complejidad de la estructura relacional del reflejo y sus relaciones mediadas —en principio con el trabajo, luego con la intervención de otras categorías—, que aparece en los estudios de crítica de economía política de Marx y en los estudios concretos de Lukács, muestra que es necesario mantener la tensión entre “identidad” y “diferencia” en una doctrina que abarque a las categorías que se realizan en cada modalidad o dimensión del reflejo. Esto conduce a que la primera pregunta que Lukács quiera responder filosóficamente sea el problema de la “particularidad” —desde un punto de vista analítico—, para luego abordar adecuadamente el problema de la identidad y diferencia que implica el reflejo, y, en línea de tal estudio, para poner en evidencia la “particularidad” que se produce en la obra y la actividad artísticas. Lukács pudo haber empezado por una teoría de la particularidad en el reflejo científico, por ejemplo; pero lo cierto es que sus preocupaciones y la naturaleza de sus estudios anteriores favorecían una mayor productividad en el abarcamiento del problema desde la perspectiva del arte y del reflejo estético; si bien Lukács continuamente llama la atención sobre relaciones con otros espacios diferentes del estético.

Una vez terminado este primer trabajo, que consideró como los *Prolegómenos* a una filosofía estética, Lukács empieza las investigaciones para componer una obra sobre el fenómeno artístico *tratado desde un punto de vista filosófico general*, que será finalmente el texto de *EÄ*. Sabemos por carta a Ernst Fischer que el texto de esta última estaba ya terminado el 10 de mayo de 1960 (cf. TERTULIAN 1978: 498). Y, con prólogo de 1962, aparece publicado en 1963 bajo el título *Ästhetik. Teil I. Die Eigenart des Ästhetischen* en la edición de las obras completas de Lukács (W. vols. 11-2) realizado por la editorial Luchterhand. Es significativo que el escrito se presenta, en el prólogo de 1962, como la primera parte de un trabajo más amplio, a pesar de ser ya un texto voluminoso. De

acuerdo con LUKÁCS (1987, I: 7) es la primera parte de una teoría sobre estética, en la que el fenómeno del arte y actividad artística es abordado con la intención de encontrar la fundamentación filosófica del modo peculiar de la “positividad” estética, i.e. *grosso modo*, un fenómeno *dado* como presente, resultado de un devenir histórico y con propia objetividad relativa. Lo estético como fenómeno positivo debía ser comprendida por medio de categorías específicas, y debía encontrar su delimitación relativa frente a otros campos que son el resultado de la actividad humana y de la objetivación de lo humano. Era la pretensión de Lukács (cf. ídem) concentrarse analíticamente en ese problema, construyendo una consistente unidad de sentido —de allí el nombre que se le da a esta primera parte, *La peculiaridad de lo estético*. Parte de esta problemática general sobre el fenómeno estético lo constituía la cuestión de aclarar el lugar específico de un “comportamiento estético” en el conjunto de todas las actividades humanas, así como la cuestión de precisar la relación entre las formaciones categoriales que surgen como resultado de la especificidad del comportamiento estético. El proceso por el cual aquél constituye su especificidad involucra su surgimiento de una misma base real de la vida cotidiana, y, en cuanto se constituye como objetividad relativa con su espacio de efectividad, permite la influencia del espacio estético sobre la misma vida cotidiana en un patrón que podemos llamar dialéctico, que supone la estructura relacional de reflejo entre lo estético y la vida cotidiana. La realidad de la vida cotidiana es enriquecida con el proceso, y da lugar entonces a una mayor complejidad y variedad de las instancias de objetivación;<sup>240</sup> con lo que se produce un mayor ramificación y dinámica en ese devenir progresivo que para el marxismo es la historia del hombre y de las sociedades (cf. COHEN 2000: 134-74). El análisis histórico-materialista no tiene rol primordial en la exposición analítica, pero está supuesto, así como está supuesta la permanente inspección de las relaciones internas en el complejo categorial que se construye en el reflejo estético en tanto modalidad de reacción frente a la realidad de la vida cotidiana, y su relación con los demás modos de reacción.

Como proyecto posterior al primer tomo sobre la peculiaridad de la estética, Lukács había esbozado el plan de una segunda y tercera partes. La parte segunda, según indica en el “Vorwort” a *EÄ*, llevaría el nombre “Kunstwerk und ästhetisches Verhalten” (cf.

---

<sup>240</sup> Uso el término objetivación para identificar primeramente el significado que Lukács atribuye a los conceptos *Objektivierung* y *Vergegenständlichung* (sobre la relación entre ambos HAUG 1984: 46s). Luego avanzaremos sobre la estrecha relación entre la noción de objetivación de lo humano y la de enajenación de la esencia humana genérica en el proceso del trabajo y su producto. (sobre el concepto de alienación cf. esp. INFRANCA 2012).

LUKÁCS 1987, I: 9); su orientación principal sería la concretización de la estructura de lo estético —analizada en la parte primera— en la obra de arte (*Kunstwerk*); i.e. tendría como objeto la conexión de las categorías y relaciones categoriales presentadas analíticamente en la primera parte con la actividad que realizan los hombres en la esfera de la estética cuando crean efectivamente un producto artístico; con lo cual se estaría en posibilidad de abarcar lo específico del arte en tanto *una* modalidad de la actividad productiva devenida históricamente. Correspondería a un análisis de las condiciones de producción y reproducción estéticas, relacionadas con las estructuras históricamente transformadas de la producción y división del trabajo. Así, entraría dentro de los problemas a abordar, por ejemplo, los problemas de contenido y forma, de la *Weltanschauung*, de la configuración de la forma artística, de la técnica compositiva, en su relación con las condiciones que permiten históricamente la producción y reproducción estéticas. Las afirmaciones de que disponemos sobre sus planes permiten únicamente especular sobre el modo en que Lukács habría elaborado estos temas; y, de modo semejante, es poco lo que puede afirmarse acerca de la proyectada tercera parte. Según sabemos su título de trabajo provisional era “Die Kunst als gesellschaftlich-geschichtliche Erscheinung” (cf. LUKÁCS 1987, I: 9), y se dice explícitamente que se trataría de abarcar el fenómeno del arte en el devenir de sus complicadas determinaciones histórico-sistemáticas. Antes hemos visto que según Lukács es Hegel quien realiza en la edad moderna el entronque entre la perspectiva histórica y la sistemática, también en lo que hace a la cuestión del arte; pero Hegel sin embargo no dejaba de subsumir el devenir de las categorías estéticas —que son, finalmente, categorías histórico-sociales— a un principio intelectual del que se presentan como deducidas y derivadas. Para el materialismo histórico, al contrario, la tarea consistiría en conciliar las determinaciones teóricas que explican el fenómeno artístico —categorías y relaciones categoriales inmanentes a lo estético—, con las determinaciones históricas que se descubren en el análisis indicado por la crítica de economía política de Marx. El entronque histórico-sistemático de las categorías estéticas haría posible abordar adecuadamente los problemas vinculados a la génesis de las artes, al origen de los géneros artísticos dentro de ellas, a los fenómenos de desarrollo y de crisis que las artes han afrontado a la largo de la historia de la civilización humana, o a las posibilidades históricas de las formas artísticas en el capitalismo avanzado. Todo esto afrontado según la constatación marxista del desarrollo desigual de la dinámica económico-social respecto de los fenómenos artísticos (cf. MEW 13 1961=1903: 641), estudiando los efectos

de esta desigualdad en las obras artísticas y en el efecto de las artes. Se notará, en el transcurso de las páginas siguientes, que algunos de estos problemas son abordados en la argumentación, pero siempre lo son desde un punto de vista filosóficamente analítico, que recurre solo momentáneamente a la historia de las formas artísticas y las categorías estéticas. Por otro lado, Lukács llega a considerar que un avance en las cuestiones de la estética, tal como había planeado en las otras partes proyectadas de *EÄ*, solo era posible con el estudio de problemas en otras áreas filosóficas, a saber, la ética y la ontología. En relación con esto Lukács afirma POZLER (1993: 499): “Lukács was well aware of the fact that the theory of the work of art, the planned subject matter of the second part, cannot be solved without ethics, and that the historical nature of arts, the planned subject matter of the third part, cannot be solved without ontology”. Sabemos que la principal razón por la que Lukács no llega a adelantar en la redacción de aquellas partes segunda y tercera, es que ya a inicios de los años 1960 su atención se centra en cuestiones de una filosofía ética. Sus estudios sobre comportamiento y actividad estética, en particular, aquellos vinculados a las relaciones entre lo estético y la recepción artística, y de la libertad artística con la construcción de la forma, se habían mostrado estrechamente vinculados con problemas éticos, y llamaban a una consideración general del desarrollo de la actividad humana y del comportamiento del hombre en el mundo social así construido. En carta a Benseler, del 25/11/1960, en el curso de un esbozo sobre el plan futuro que seguirían sus obras completas habla de un trabajo intitulado “Die Stelle der Ethik im System der menschlichen Aktivitäten”, como un estudio en el que estaba trabajando (cf. BENSELER 1986: 731). Y, por la evolución posterior de sus escritos, podemos ver que este proyecto de investigación desplaza el plan de la continuación del trabajo sobre lo estético, que no se retoma ya, para iniciar un nuevo conjunto de investigaciones. Por la correspondencia con BENSELER (ibíd.: 734) nos enteremos que el proyecto de escribir una obra sobre ética se inicia discutiendo ciertas posiciones de *Das Prinzip Hoffnung* (1954-9) de Bloch, y que en su primera parte buscaba ser un estudio de las “formas de ser” de las relaciones sociales, como antesala del estudio de las normas de conducta (cf. ALMÁSI 1993: 544). Pero después, Lukács siente la necesidad de definir al sujeto que es el agente del comportamiento ético que estaba estudiando, desde un punto de vista materialista e histórico, por lo que entonces surgen cuestiones que llevarán al emprendimiento de una obra ontológica sobre el ser social.<sup>241</sup> En carta

---

<sup>241</sup> HERMANN (1978) notó que, aparte de los problemas immanentes a su investigación ética, Lukács concedía importancia a la problemática discutida en la *Positivismusstreit* entre la Escuela de Fráncfort

fecha el 28/03/1964 el proyecto de una obra sobre ética aparece ya desplazado por la composición del primer capítulo de una obra sobre cuestiones ontológicas; y en carta del 31/10 del mismo año vemos que tal trabajo es anunciado como la primera parte de una ontología futura, bajo el nombre *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins* (cf. BENSELER 1986: 734) (=Ontologie), parte aquella que una vez concluida le permitiría abordar adecuadamente los problemas de la Ética. La realización de la obra sobre la ontología del ser social consume los últimos años de la vida intelectual de Lukács dedicados a un proyecto filosófico, y, finalmente, éste no alcanzará a emprender su muy deseado trabajo de Ética —planeado, como vimos desde fines de los años 1940— sino en muy esquemáticos fragmentos.<sup>242</sup> La redacción de *Ontologie* va desde 1964 a 1968, y sabemos por otra carta a Benseler del 27/5/1968 que para esa época el texto manuscrito estaba ya concluido (ibíd.: 736). También aquí se encuentran particularidades de edición y de publicación. En rigor el primer texto ontológico de Lukács aparece a finales de los años 1960 en húngaro, pero no formó parte de la futura publicación de *Ontologie*, sino que se trata de un texto elaborado con fines de presentarlo en el XIV Congreso Internacional de Filosofía de 1968 —idea que Lukács luego abandona—, y publicado en la revista *Magyar Filozófiai Szemle* bajo el título *Az emberi gondolkodás és cselekvés ontológiai alapzatai* (Los fundamentos ontológicos del pensamiento y del actuar humanos).<sup>243</sup> Los textos que forman parte de la Ontología aparecen en varios artículos en Alemania: primero el capítulo dedicado a Hegel *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins. Hegels falsche und echte Ontologie* (1971),<sup>244</sup> posteriormente el dedicado a los fundamentos ontológicos de la teoría de Marx *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins. Die ontologischen Grundprinzipien von Marx* (1972)<sup>245</sup> y ya póstumo, el capítulo sobre el trabajo *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins. Die Arbeit* (1973).<sup>246</sup> La primera edición integral de *Ontologie* es la traducción al húngaro de 1976;<sup>247</sup> en el mismo año se publica la traducción italiana de la primera parte, y en 1981 la traducción italiana de la segunda. La edición integral en

---

y el Racionalismo Crítico, y que sus reflexiones sobre este problema —motivado también por la discusión con sus discípulos— le convencieron de la necesidad de una comprensiva reinterpretación del área ontológica de la filosofía.

<sup>242</sup> Cf. sobre la Ética, a BRAUN (2002).

<sup>243</sup> *Magyar Filozófiai Szemle*, n.13, 1969, pp. 731-42. Aparece por primera vez en alemán en *ad lectores* 8. Neuwied y Berlín: Luchterhand, 1969, pp. 148-64.

<sup>244</sup> Sammlung Luchterhand, Berlín y Neuwied: Luchterhand, 1971.

<sup>245</sup> Ibid., 1972.

<sup>246</sup> Ibid., 1973.

<sup>247</sup> *A társadalmi lét ontológiájáról*, Budapest: Magvető, 1976.

lengua alemana, que es la que aquí seguimos, aparece en dos volúmenes como parte de sus *Werke* (vols. 13 y 4), en 1984 y en 1986.<sup>248</sup>

Este texto puede considerarse como el intento por abrir un camino nuevo en el panorama del marxismo contemporáneo, dirigiendo la atención a la importancia de la “pregunta sobre el ser” como cuestión de la filosofía, en contraste a las variadas tendencias que dentro del marxismo relegaron este problema a favor de otros enfoques epistemológicos, sociológicos, o llanamente positivistas sobre la realidad.<sup>249</sup> Lukács considera a la *Ontologie* como un acercamiento a los fundamentos de la realidad, captada por categorías de dimensión tanto objetiva como subjetiva, a la vez particulares y con una orientación de totalidad. La realidad comprendida categorialmente puede ser solamente la realidad del mundo social, pues como ya hemos podido ver a propósito de Marx, las relaciones con la realidad exterior son parte determinante del devenir histórico del proceso de objetivación de la esencialidad humana, por lo cual Lukács considera, junto al grupo de formas de ser social, al grupo orgánico y al inorgánico. A todos ellos rige el mismo principio histórico, ley de causalidad, según la cual lo que acontece pasa solo de una vez y de una única manera, y al suceder pone en marcha una cadena de acontecimientos causales que se rigen por legalidades permanentes. Surgen de ello diferentes complejos de procesos que se estructuran permanentemente a lo largo del tiempo en una forma de totalidad. La totalidad del ser, según Lukács, es el movimiento general de la historia concretizada en diferentes momentos pero siempre en marcha. Visto el problema de ese modo, la *Ontologie* tiene como tarea el estudio y la explicitación de las diferentes estructuras en proceso histórico que conforman los grandes espacios del ser. La naturaleza de las estructuras hace necesario enfocarse, además de en las cosas y los hechos que entran en relación, en la objetividad y valor de las relaciones que efectivizan a la estructura. Esto es relevante para nosotros puesto que el concepto de reflejo indica, esencialmente, una *estructura relacional*, en el sentido de que pone de manifiesto una forma característica de disponerse relaciones entre dos momentos, con prioridad ontológica del primer elemento respecto del segundo, y la intervención de complejas mediaciones entre el nivel primero y el nivel que lo pone en otro plano. La

---

<sup>248</sup> Sobre la conformación de *Ontologie* en el pensamiento lukácsiano tardío cf. OLDRINI (1998), con bibliografía sobre el tema.

<sup>249</sup> La singular mezcla de positivismo y postulados marxistas que se consumó en la doctrina oficial del estalinismo ha sido calificada por varios críticos con el término “positivismo marxista” (cf. GOTTLIEB 1992:48). JANSEN (1978) ha mostrado su existencia ya en Bujarin y Bogdanov, aunque en honor a su argumentación hay que decir que él supone (op. cit.: 171 s.) que la línea iniciada por aquellos se disuelve en los años 30.



naturaleza filosófica-descriptiva que distingue al texto de la *Ontologie* que finalmente disponemos —i.e., la parte primera del proyecto planeado inicialmente— es adecuada para la presentación de las peculiaridades de ese “entrar en relación”, y por ello la teoría del reflejo ocupa en las argumentaciones del texto un lugar importante. El entendimiento marxista de las categorías muestran que son formas de existencia concreta, influyen y son influidas por la realidad; y una *Ontologie* en clave marxista pone en evidencia la prioridad y jerarquía de unas categorías respecto de otras según sus alcances para el desenvolvimiento de la praxis —es decir, según su alcance en la relación metabólica entre individuo y naturaleza—, lo que requiere el uso de una noción de reflejo. En la parte de la *Ontologie* denominada *Die wichtigsten Problemkomplexe*, y ciñéndose a la línea de argumentación seguida por Marx en *K, Grund* y los trabajos tempranos, Lukács define y analiza las relaciones de las categorías de trabajo, reproducción, ideología y alienación, estableciendo relaciones de prioridad y de mutua dependencia en un esquema de relaciones complejas. Esto es así porque la *Ontologie*, que estudia la realidad como intrínsecamente categorial, la descubre como un complejo en proceso histórico —es decir, como un complejo de complejos—; con lo cual muestra cualquier determinación que intente abarcar intrínsecamente la “naturaleza del ser” como una simplificación mistificadora.<sup>250</sup> Si bien Lukács en *Ontologie* lleva a cabo distinciones respecto de la realidad exterior —atinentes a las formas de ser inorgánicas y orgánicas que rebasan lo humano— hace referencia a mediaciones que suponen el mundo humano y lo tienen como horizonte. Desde un punto de vista histórico y materialista, la realidad material exterior es el asunto inicial de la investigación ontológica porque el hombre se sirve de la naturaleza y él es a su vez naturaleza humanizada, de allí la referencia a la naturaleza como polo opuesto en el proceso histórico de objetivación de la esencia genérica humana; pero precisamente solo como polo: por la efectividad siempre presente de estas mediaciones en nuestro contacto con el mundo exterior inorgánico y orgánico, en rigor, el asunto de la *Ontologie* solo puede ser el “mundo humano” y las relaciones establecidas —en primer lugar— en la actividad productiva que lo produce y lo reproduce transformándolo. La realidad social, como totalidad constituida de relaciones entre categorías que se encuentran en procesualidad histórica, es lo que usando una imagen permitida por la teoría del reflejo,

---

<sup>250</sup> En HOLZ, KOFLER, & ABENROTH 2009: 241 dice "Es gibt sicherlich kein Sein im starken Sinne [...] und auch was wir Sein nennen, ist eine spezifische und sehr relative Konfiguration von komplexen innerhalb eines historischen Prozesses".

llamaríamos el *primer elemento* con prioridad ontológica, en relación al cual los otros diferentes espacios de la discusión —atinentes a cuestiones epistemológicas, éticas, político-sociales— tienen un matiz secundario y deben ser entendidos en el complejo haz de relaciones mediadas históricas que establecen con aquella. El criterio para realizar esto último es la explicitación filosófica de las categorías constituyentes que conforman el ser social. Las investigaciones que permiten tal explicitación en *Ontologie* suponen el uso de la teoría del reflejo para mostrar la prioridad ontológica de las categorías del ser social y para montar una jerarquía de exposición que responde a un estudio filosófico de las relaciones jerárquicas entre diferentes planos del todo social y de la investigación teórica.

Uno de los caracteres esenciales de la actividad productiva, y las categorías en que se constituye, es que supone la emergencia de algo fundamentalmente nuevo respecto de la naturaleza: algo que es de importantes consecuencias para el problema del reflejo en el arte, como veremos. El trabajo humano pone en marcha nuevos patrones ontológicos, específicos del ser social, que tienen como base la creación y el uso de nuevos modos y medios de producción de la vida social. Es en el trabajo que se origina el proceso teleológico que atraviesa la historia: el hombre produce, planea y proyecta en relación con un trabajo específico, y a partir de ello pone en marcha una cadena de procesos causales que se deciden de *una* manera en la historia; la estructuración de la dinámica productiva que interviene hasta en el trabajo más simple pone en movimiento diferentes tendencias económico-sociales que permanentemente sufren la intervención del pensar o del actuar humano. Mirado de cerca este hecho, se comprueba la originalidad de la aproximación lukácsiana a las cuestiones ontológicas dentro del marxismo, porque el esquema que recalca la importancia de la posición teleológica que nace con el trabajo, corresponde a un modelo que da gran importancia al pensamiento del sujeto activo, quien es el que dispone —aun sin ser enteramente consciente de ello— la marcha teleológica de la historia; de hecho, resulta en la validación del pensamiento como parte constituyente y siempre efectiva del ser social.<sup>251</sup> A lo largo de *Ontologie* Lukács estudia la aparición de los nuevos patrones del ser social que siguen —suponiendo la noción de reflejo— nuevas formas de relación social originadas por el trabajo; estudia, por ejemplo, las formas simples de servidumbre y de división primitiva del trabajo, o la

---

<sup>251</sup> Así, se ha hablado del giro subjetivo que representa la *Ontologie* dentro del pensamiento marxista contemporáneo (cf. BENSELER 1995: 127; DANNEMANN 1997: 94). Se puede afirmar que la defensa de la subjetividad en el Lukács tardío se sostiene principalmente por su particular comprensión de la teleología del trabajo. Sobre la teleología del trabajo en *Ontologie* cf. INFRANCA (2005: esp. 26-67).

estructuración de las mediaciones sociales que fundamentan la emergencia forma del valor económico y —estrechamente ligado a éste— de los fenómenos de validación social. ALMÁSI (1993: 546) ha llamado la atención que, quizás porque el texto de *Ontologie* era sólo la primera parte de naturaleza filosófica y conceptual, Lukács presta más atención a los orígenes de las categorías que conforman el ser social que al problema de su estado actual y de su evolución histórica, concediendo por ello importancia filosófica central al origen de la actividad humana.<sup>252</sup> La argumentación de Lukács muestra el hecho de que el proceso teológico que el trabajo pone en movimiento conduce al origen de nuevas y cada vez más complejas esferas de objetivación, que ya desde su origen se encuentran en relación ricamente mediada de reflejo con la dinámica económico social *sensu stricto*; una de aquellas esferas, que se constituye en una región especial del ser social, es la estética.

La relevancia de mostrar los pasos en la investigación filosófica del Lukács tardío —además de servirnos para notar la conexión que en el proyecto lukácsiano tenían los escritos de teoría estética y *Ontologie*— estriba en que nos permite sentar el postulado de que la más adecuada forma de abordar los “problemas del reflejo estético” —que era el título de trabajo inicial para la primera parte de la obra de estética— implica el desvelamiento de sus fundamentos ontológicos tales como son presentados en *Ontologie*, en el contexto de una teoría general del reflejo. Los pasajes relevantes respecto de una teoría del reflejo en el texto de *Ontologie* serán el objeto de los análisis que siguen

### 3.1.1 Las bases ontológicas del reflejo en *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*

En concordancia con las relaciones conceptuales que hemos establecido entre los textos tardíos de Lukács, empezaremos por elucidar la teoría del reflejo intelectual que sistematizada y expuesta en *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins* (= *Ontologie*); y posteriormente, supuestos los presupuestos ontológicos, abordaremos la formulación de los problemas atinentes al reflejo que se encuentran explicitados en el proyecto de la

---

<sup>252</sup> Una crítica corriente dentro del marxismo y que también se encuentra en Lukács a las distintas filosofías modernas que se ocuparon de las bases ontológicas de la realidad —como Spinoza, Hegel o Hartmann—, es que no aclararon convenientemente el problema de la génesis de los conceptos con que abordan la realidad; tomándolos ya desde su estado y configuración en la época moderna. Lo que llevaba a un estrechamiento abstracto del análisis y, corrientemente, a la aceptación acrítica de la cosificación capitalista moderna que permea las categorías de la sociedad. Como ejemplo la crítica en *Ontologie* (cf. LUKÁCS 1984b: 439 ss) a la obra ontológica de Hartmann.

*Estética*.<sup>253</sup> Como tuvimos ocasión de constatar en el apartado anterior, un objetivo central de *Ontologie* es el estudio onto-genético de las categorías definitorias del ser social (*das gesellschaftliche Sein*),<sup>254</sup> estudio por el cual se arriba a la postulación de la categoría histórico-social del trabajo (*Arbeit*) como el elemento que revela los fundamentos de la conformación y la estructuración del mundo social humano.<sup>255</sup> Esta investigación es presentada de forma exhaustiva a lo largo de toda la obra, y aquí mostraremos sólo sus lineamientos generales en lo que hace a la categoría del “reflejo” (*die Widerspiegelung*).<sup>256</sup> La investigación de carácter onto-genético que Lukács aplica a lo largo de *Ontologie*, sigue el mismo procedimiento que Marx desarrollara y aplicara en sus trabajos de crítica de economía política (cf. MEW 13: 632 ss.) según el cual, es el pensamiento, en un proceso continuo de acercamiento a la realidad social tal como ésta es, el que abstrae las determinaciones esenciales del todo del proceso, y, paso seguido, pone de manifiesto las relaciones conceptuales que se establecen entre el fenómeno abstraído y el conjunto de las determinaciones que tienen con él una relación ontológica.<sup>257</sup> El trabajo es una categoría aislada, que la investigación onto-genética descubre como definitoria para explicar momentos esenciales del proceso social. De un modo semejante a como ocurre en los capítulos de *K* que argumentan sobre las categorías de la mercancía y del valor, el alcance efectivo y la esencialidad de la categoría aislada —y por ello supuesta— en los momentos iniciales, es desvelada en la argumentación posterior.

Man muss sich jedoch dabei stets klar darüber sein, dass mit dieser isolierten Betrachtung der hier unterstellten Arbeit eine Abstraktion vollzogen wird; Gesellschaftlichkeit, erste Arbeitsteilung, Sprache etc. entstehen zwar aus der Arbeit, jedoch nicht in einer rein bestimmbar, zeitlichen Nachfolge, sondern dem Wesen nach simultan. Es ist also eine Abstraktion sui generis, die wir hier vollziehen [...] Ihre erste Auflösung erfolgt bereits im zweiten Kapitel, in der Untersuchung des Reproduktionsprozesses des gesellschaftlichen Seins. Darum bedeutet diese Form der Abstraktion, wie auch bei Marx, nicht, dass Probleme solcher Art völlig zu einem Verschwinden gebracht werden, sondern bloß, dass sie hier gewissermaßen nur am Rande, am Horizont erscheinen und ihre angemessene, konkrete und totale Untersuchung entwickelteren Stufen der Betrachtung vorbehalten bleibt. Sie treten

---

<sup>253</sup> Recordamos que con el proyecto de la *Estética* nos referimos a los dos trabajos tardíos de Lukács dedicados a la teoría estética: *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik* (1957) y *Die Eigenart des Ästhetischen* (1963), que formaban parte de un plan conjunto.

<sup>254</sup> “Ser social” opuesto al grupo del “ser orgánico” y del “ser inorgánico”, cf. 3.1.1.1.

<sup>255</sup> Es ilustrativo en este punto THEMANN (1996), que califica la teoría supuesta en la *Ontologie* de “onto-antropológica”.

<sup>256</sup> Sobre la configuración de *Ontologie* como manifestación del pensamiento filosófico del Lukács tardío cf. OLDRINI (1998), con abarcadora bibliografía.

<sup>257</sup> Para una exposición del proceder conceptual que Lukács aplica en la *Ontologie* cf. FORTES (2011: 125-74)

vorläufig nur so weit ans Tageslicht, als sie unmittelbar mit der — abstraktiv gefassten— Arbeit zusammenhängen, ihre direkten ontologischen Folgen sind (LUKÁCS 1986: 10).

En el proceso de, por un lado, consideración aislada (*isolierte Betrachtung*) del fenómeno del trabajo, y por otro, de la disolución/resolución (*Auflösung*) del fenómeno abstraído partiendo del descubrimiento progresivo de las relaciones que aquél establece con los diferentes planos de la realidad, es donde se ubica la caracterización que Lukács hace en *Ontologie* de la génesis del reflejo. En principio, el nivel de la investigación de los caracteres distintivos del reflejo se mantiene en el rango correspondiente a las categorías ontológicas que distinguen al ser social, lo cual permite encontrar una estructura básica del reflejo —de naturaleza, como veremos, relacional y reflexiva—, que se halla sustentada en una abstraída y por ello general estructura de la actividad social productiva. En la parte avanzada y conclusiva de *Ontologie*, concretamente en el capítulo dedicado a la alienación (*Entfremdung*) (cf. LUKÁCS 1986: 501-730), se discute la disolución concreta de las abstracciones sobre el la forma general del trabajo hasta llegar a alcanzar el complejo problemático del ser social que está más próximo a lo que la conciencia individual experimenta en la vida cotidiana (cf. FORTES 2012: 68). En ese momento, la investigación de Lukács avanza sobre los caracteres que debería tener una fenomenología de la conciencia histórica, en el marco creado por la alienación de la subjetividad propia del capitalismo. Este problema es central a la hora de entender el problema del reflejo estético aplicado al arte, pero, dado que al nivel concreto de la vida cotidiana no nos hallamos ya frente a unas determinaciones generales del reflejo tal como aparecen en base a la asbtracción de la estructura del trabajo, sino que nos situamos frente a formas particulares de reflejo —como el científico o el estético—, la cuestión que debemos discutir en este nivel es la de una fenomenología de la conciencia histórica que se pone de manifiesto en la particularidad del “reflejo estético”. Los acercamientos generales a una fenomenología de la conciencia (alienada) en el capitalismo que se hallan en el capítulo sobre la alienación no tratan sobre tal conjunto de problemas; por tanto cabe su discusión en este apartado, si bien hemos de volver sobre élla al estudiar las investigaciones sobre el reflejo estético en las obras tardías de teoría estética.<sup>258</sup> Aquí discutiremos las determinaciones del reflejo desde un punto de vista onto-antropológico y onto-genético.

El reflejo visto en sí mismo es una “construcción teórica”, una abstracción, que nos sirve para identificar un momento del proceso puesto en marcha por el establecimiento

---

<sup>258</sup> Cf. apartado 3.2.

de la posición teleológica (*teleologische Setzung*) al efectuar un trabajo; por tal hecho el reflejo se entiende en *Ontologie* a partir de la posición teleológica, y a ambos, a su vez, en el marco de la efectivización del trabajo. Aquella condición lleva a Lukács a afirmar que, pese a su propia peculiaridad, reflejo y posición teleológica son inescindibles:

Es handelt sich dabei um die untrennbare Zusammengehörigkeit zweier einander gegenüber an sich heterogener Akte, die jedoch in ihrer neuen ontologischen Verbundenheit den eigentlichen seienden Komplex der Arbeit ausmachen und, wie wir sehen werden, das ontologische Fundament der gesellschaftlichen Praxis, ja des gesellschaftlichen Seins überhaupt bilden (ibíd.: 29).

La posición teleológica es un acto (*Akt*) de naturaleza mental, que se actualiza en el proceso de producción material social por el cual el hombre construye su realidad y se construye a sí mismo; se caracteriza por poner y anticipar un fin idealmente trazado que interviene en la génesis de todo acto consciente para orientarlo. En la realización y articulación de este acto consciente de posición, que incluye momentos tanto mentales como de transformación práctica, aparece el acto del reflejo intelectual, por el que ciertas determinaciones presentes en la realidad son en primer lugar consideradas (*betrachtet*), y luego concebidas (*begriffen*) por la conciencia. En el análisis concreto del reflejo, Lukács recurre a la categoría de trabajo y comprueba la preminencia ontológica de éste. La abstracción aisladora que se realiza para entender los momentos esenciales en el proceso de producción social, lleva a identificar el concepto de trabajo como la noción que manifiesta mejor los momentos decisivos del complejo categorial articulado en la producción. Por lo que el trabajo aparece como una categoría —más específicamente, un conjunto categorial— que incluye al reflejo en tanto momento de la producción. Además, en vista de que la posición teleológica nace en la praxis y está orientada a la praxis, sus determinaciones tienen una relación ontológica con las determinaciones del trabajo en tanto categoría; es decir, el reflejo como momento de la posición teleológica se deriva *simultáneamente* que ella en el complejo del trabajo, cuando una praxis se realiza. Debe notarse que esto no supone una relación jerárquica en el cual el elemento mayor incluyera al otro menor: en este caso, trabajo > posición teleológica y reflejo. En la argumentación de la *Ontologie* Lukács reconoce a la posición teleológica *efectivizándose* en el concepto de trabajo que examina, pero no llega a subsumir el uno al otro, o a identificarlos. La posición teleológica se realiza en cada acto consciente (reflexivo) del hombre —pues el hombre pone un fin idealmente anticipado para cada acto intencional que realiza—, por ello, es más abarcativa lógicamente como concepto que la noción de trabajo, que por su parte únicamente identifica a los momentos centrales del proceso por

el cual el hombre *interactúa materialmente* con la naturaleza y con el mundo social históricamente devenido. La noción abstraída de trabajo es la que justifica argumentativamente la emergencia de los caracteres más simples que se hayan en la posición teleológica; pero en cada instancia social—por ejemplo, el arte en tanto forma de objetivación humana— el esquema se disuelve y entran en juego complejas y mediadas relaciones con otros elementos con los que guarda una relación ontológica, y que son determinantes para su comprensión correcta en una instancia concreta. La posición teleológica tiene caracteres distintivos en cada caso, que no podrían ser subsumidos por el trabajo. Por otro lado, si bien el reflejo como momento no puede ocurrir sin una posición teleológica, lo inverso es igualmente válido, pues puede afirmarse que la posición de fines no es factible sin en el acto intelectual del reflejo de algo que existe objetivamente.

La posición teleológica que Lukács identifica en la noción más elemental de trabajo incluye dos supuestos que son centrales a nuestro tema: la posición teleológica es un proceso por el que el hombre concibe mentalmente un fin a realizar y los momentos inherentes de su realización, mediante un movimiento de “doble vía” hacia la realidad exterior y de vuelta; y por otro lado, que la comprensión de la realidad se da a partir de una elección consciente y libre de las determinaciones que son más pertinentes a la realización de la praxis específica, por lo cual la tematización del fin se encuentra ya en parte “anticipada” y “predeterminada”. Ambas características se deducen del hecho de que el reflejo intelectual es una idea mental orientada hacia la praxis en un ambiente exterior a la conciencia y que ya está mediado por la actividad humana. Pero, antes de discutir las es oportuno notar el entendimiento que Lukács manifiesta en esta instancia de lo que debe considerarse “sujeto cognoscente” y “objeto conocido”.

Avanzada la *Ontologie*, afirma Lukács que la posición teleológica, y el reflejo mental articulado en ella, no pueden ser solo contenido mental, y que su realidad solo cobra efectividad en su consumación práctica: “ontologisch gesehen sind es nicht zwei selbständige Akte, ein ideeller und ein materieller, die irgendwie miteinander verbunden werden, wobei, trotz dieser Verbundenheit, ein jeder sein eigenes Wesen bewahren könnte” (ibíd.: 297). Concretamente el reflejo —al igual que la posición teleológica—, no es en si, no es un ser (cf. ibíd.: 32), no tiene más realidad que cuando él como momento mental está en correspondencia con algo objetivo de lo que parte, y cuando el proceso de realización de la praxis está en marcha (cf. ibíd.: 31). Una idea mental en tanto reflejo que apareciera inmotivada y gratuitamente es virtualmente

imposible. Lukács afirma que aun los animales, si es que tienen un conocimiento de la realidad, se formarían reproducciones (*Abbilder*) que harían posible su conexión orgánica con su entorno natural y entonces también para ellos se trataría de conducir —inconscientemente— a una acción concreta. En tanto que la posición teleológica y reflejo son actos “modélicos” para cualquier otra forma de conocimiento debido a su prioridad ontológica, debe afirmarse que el origen de las ideas y los conceptos de los hombres se encuentra en la necesidad de llevar a cabo una praxis, que supone pero a la vez supera, la distancia y oposición entre sujeto que se forja una idea y el objeto que ha sido captado para permitir un acto material efectivo.

Que el reflejo esté orientado a la praxis humana, hecho que informa la naturaleza del concepto de sujeto y objeto, tiene como resultado una peculiar orientación de Lukács frente a la tradicional manera soviética de entender el reflejo. La noción corriente de reflejo en el estalinismo era la de una copia cuasi fotográfica que la realidad imprimía al entendimiento en la sensación, por ello podía ser identificada con una imagen.<sup>259</sup> Tal pasividad es reconocida por Lukács, pero asociada a los animales y a un momento del reflejo intelectual. Los animales según Lukács deberían percibir el ambiente y formarse algo parecido a reproducciones (*Abbilder*) en orden a vivir adecuadamente en su medio; pero tal reproducción, que sería principalmente una imagen-copia del medio ambiente externo, no abarca el complejo de determinaciones que el sujeto cognoscente articula cuando lleva a cabo el más simple reflejo intelectual en el contexto de un acción consciente. Un hecho que hace que en la argumentación acerque las ideas que el hombre se forma en el reflejo al sentido del vocablo concepto (*Begriff*), en oposición a las representaciones (*Vorstellungen*) que podrían hacerse los animales:

Will man, was nie ohne Willkür geschehen kann, menschliche Bewußtseinskategorien auf die Tierwelt anwenden, so kann man sagen, daß die höchstentwickelten Tiere im besten Fall Vorstellungen der wichtigsten Momente ihrer Umwelt bilden können, nie aber Begriffe über sie (ibíd.: 29).

El uso que Lukács da a la palabra *Abbild*, indica que tiende a ver en ella el sentido de la copia inmediata y mecánica. El término que Lenin utilizó en *Materialismo y Empiriocriticismo*: “Отражение” (*reflejo, reflexión*) —que sirvió como base para la teoría del reflejo estalinista (cf. TIUKHTIN 1962: 5ss.)—, puede ser traducido tanto por *Abbild* como por *Widerspiegelung*. Pero la dimensión que Lukács da a ambos términos alemanes indica en primer lugar que hay un desplazamiento del sentido de lo que es imagen-

---

<sup>259</sup> Y que fueron canonizadas por teóricos del DIAMAT soviético como Rosenthal y Tiukhtin; e.g. TIUKHTIN (1962).



copia hacia el vocablo *Abbild*, que en su teoría subsumiría la argumentación sobre el reflejo presente en *Materialismo y empiriocriticismo*; y en segundo lugar, que existe una complejización consciente de los sentidos de *Widerspiegelung*, que ponen en primer plano el papel activo que tiene la subjetividad en el acto de “volver a presentar en otro nivel” que se realiza en el reflejo como momento de la acción. Así el arte, como veremos, es resultado de una forma especial en la que acto del reflejo intelectual se realiza, aunque lo que es re-presentado artísticamente, no sea en absoluto una copia cuasi fotográfica del modelo.

Sobre el movimiento de doble vía que se establece entre el sujeto que conoce y transforma la realidad, y las determinaciones que recibe una vez ha conocido y transformado alguna instancia de aquella, ha de notarse que el reflejo intelectual no significa la postulación de dos realidades distintas: una realidad ideal que correspondería al momento subjetivo de la posición teleológica con la articulación primera de una idea; y una realidad material que correspondería a la concreción del acto que informa al conocimiento. Las ideas existen —en la medida en que podemos aplicar este vocablo al fenómeno— en un acto que intencionalmente supone la orientación a una realización, como parte de un proceso que lleva a Lukács a la formulación de un complejo concepto de reflejo; y si la realización del acto fracasa o se frustra en un momento, no deja rastro de existencia efectiva. La necesidad de la materialización del acto es central al reflejo intelectual articulado en la posición teleológica, y supone, en primer lugar, la distancia y la superación de la distancia entre sujeto que conoce y transforma la realidad, y la realidad transformada, por lo que se hace evidente una separación inescindible entre mundo orgánico y mundo social; y además, supone la unidad de las facultades intelectuales y físicas del sujeto desplegadas en el proceso de la praxis, en el que lo ideal y lo material son momentos de un movimiento de doble vía entre sujeto y objeto de la praxis. El reflejo mental corresponde concretamente al momento mental del movimiento establecido en la relación de doble vía.

Como instancia del momento mental en el proceso de doble vía cobra importancia la noción de imagen antes aludida; la imagen mental es necesaria para la consideración (*Betrachtung*) y la reproducción (*Reproduktion*) del ser en sí del mundo objetivo:

Wenn das Subjekt, als im Bewußtsein losgelöst von der Objektwelt, nicht fähig wäre, diese zu betrachten, in ihrem Ansichsein zu reproduzieren, könnte jene Zielsetzung, die auch der allerprimitivsten Arbeit zugrunde liegt, nie zustande kommen (ibíd.: 29).

La posición de fin (*Zielsetzung*) que caracteriza aun al trabajo más primitivo involucra la necesidad de considerar (*betrachten*) el mundo objetivo, y, como consecuencia de una contemplación adecuada, la posibilidad de reproducir en el proceso de conocimiento el ser en sí de aquél. La teoría gnoseológica de Lukács, en la medida en que puede identificarse una en sus obras filosóficas tardías, no afirma que exista un proceder ya prefijado que sea el adecuado para la comprensión de la realidad, sino que la realidad al ser comprendida permite el despliegue mental de las determinaciones que la caracterizan. La conciencia se orienta a la realidad —con intencionalidad práctica—, y la contempla; lo que capta de ella en esta contemplación se encuentra en la base de la representación que aparece como contenido de la conciencia. Tal hecho es de relevancia en la investigación onto genética de las categorías: la naturaleza, la realidad objetiva, tiene determinaciones que la conciencia percibe en el acto intencional de llevar a cabo algo que ha sido idealmente delineado; pero si la conciencia no captara los determinaciones que realmente existen en el objeto —lo que no quiere decir que capte todas las determinaciones del objeto— la praxis se frustraría, y la misma idea mental se movería en el vacío incapaz de concretización. Las categorías resultan de la abstracción precisamente de las determinaciones esenciales objetivas, si bien estas determinaciones esenciales no están todas dadas primeramente en el objeto. La noción de imagen (*Bild*) designa aquí lo que es el resultado de la contemplación efectiva de las determinaciones del objeto: la imagen recuerda a ellas, se refiere a ellas, las expresa; sin embargo no puede servir para identificar el fenómeno completo, pues, aun en el sentido más básico, el contenido mental que corresponde al reflejo intelectual dista de ser mera copia en base a la sensación. El hombre nunca se forma solamente representaciones de las determinaciones objetivas; en un momento superior a la de la captación mental de lo dado —y en un proceder que implica la anticipación de sentido— la conciencia *elige, delimita* las determinaciones captadas, en orden a formarse un concepto. Y es aquel concepto el que se articula en la posición teleológica.

En relación con esto dice Lukács:

Die teleologische Setzung bringt nicht nur eine Begrenzung, eine Auswahl im Abbilden hervor, sondern darin —und darüber hinaus— ein konkretes Gerichtetsein auf jene Momente des Ansichseienden, die durch sie in die gewünschte Relation, in den geplanten Zusammenhang etc. gebracht werden sollen und können. Dieses Gerichtetsein ist als konkrete Verhaltensweise bei den verschiedenen teleologischen Setzungen verschieden geartet (LUKÁCS 1986: 351).

La aparición del ser objetivo a la conciencia, adquiere, cuando el hombre constituye un reflejo intelectual en el proceso de trazar un fin idealmente anticipado a la acción, un estar orientado (*Gerichtensein*), que es particular a las condiciones en las que se desenvuelve la acción. Lo que entonces es “conocido/comprendido”, es decir, en una instancia superior a la mera “captación/contemplación” que corresponde a la idea mental de lo objetivamente dado, depende de la intencionalidad práctica que orienta a la conciencia en el conocimiento. La imagen queda simplemente como el correlato subjetivo de lo captado,<sup>260</sup> que luego es elaborada por intermedio de la anticipación de sentido que está incluida en la posición de un fin. En la medida en que los objetos en la realidad exterior objetiva tienen todos extensión y figura, es adecuado afirmar que la imagen que se percibe en el momento primario de la relación sujeto-objeto incluye la percepción y captación por parte de la conciencia de determinaciones que atañen al sentido de la vista, del gusto, del tacto; en este contexto la imagen concierne a una abstracción hecha a partir de una dimensión y momento del conocimiento, en la que se resalta la pasividad de la conciencia a la influencia del mundo exterior objetivo. Marx afirmó en una ocasión que no puede existir un ser objetivo si no tiene consistencia, si no tiene materialidad, es decir, si no tiene existencia que reciba la influencia de fuerzas e impresiones externas y se amolde a ellas (cf. MEW 40: 578); de igual modo, para Lukács, la imagen como momento primitivo de la relación sujeto-objeto muestra la objetividad del sujeto que recibe las impresiones de las determinaciones existentes en el mundo. La postulación lukácsiana de que la condición de estar orientado que es propia del ser en sí objetivo, depende de la praxis, debe ser entendida en el contexto de una instancia de conocimiento superior a la mera consideración, de otro modo se llegaría a identificar a su teoría con una forma de idealismo; para evitar esto es útil la afirmación de la existencia de una “imagen” primitiva de aquello que es captado/contemplado. Por otro lado, el concepto que Lukács maneja de ser en sí (*Ansichsein*), mediado por su recepción de Hegel, no indica toda la pluralidad de determinaciones de un objeto que podría de alguna forma hacerse presente a la conciencia más allá de cualquier direccionalidad, sino que expresa lo que en el objeto mismo se muestra como lo esencial: es la objetividad del objeto —más concretamente, de la categoría o complejo categorial— la que expresa lo esencial de ella en un proceso dialéctico que va de la apariencia a la esencia. Y su teoría le lleva a agregar que esto esencial es revelado según la peculiaridad de cada intencionalidad práctica presente en la conciencia.

---

<sup>260</sup> Lo que la fenomenología de la percepción husserliana llamaría *Bildobjekt*; cf. WIESING (1995).

La imagen mental que el hombre se forma como instancia primitiva del reflejo, al ser resultado de la percepción/contemplación del objeto, necesariamente tiene que ser correcta; aunque luego, en el reflejo mismo —y en concordancia con la posición teleológica—, tal percepción es elaborada y un concepto es gestado. Una vez que el reflejo intelectual se ha realizado, el concepto manifiesta diferentes grados de acercamiento a la realidad exterior, e incluso puede ser completamente falso. Lukács explica esta posibilidad del error como algo específicamente humano, y lo adscribe a la distancia inseparable entre hombre y mundo que es fundamentada por los procesos del reflejo y posición teleológica. En el concepto la conciencia decide<sup>261</sup> qué determinaciones se toman en cuenta en el objeto para la consecución de la acción, y, en la medida en que todo forma parte de complejas relaciones categoriales transidas por el movimiento de la historia, las determinaciones así articuladas no captan todas las determinaciones que la conciencia puede desplegar en su conocimiento del objeto. La naturaleza del concepto que se forma en el reflejo intelectual da cuenta, filosóficamente, de la naturaleza relativa y aproximativa del conocimiento; aunque tal conocimiento es al mismo tiempo decididamente objetivo.

Parejo a la comprensión y elección de las determinaciones que presenta la idea primitiva está el fenómeno de la posición y articulación, en el concepto, de determinaciones que no se hallaban en un principio en el objeto. Lukács se refiere para explicar esto a ejemplos como el hecho histórico de la invención del hacha; si se examina lo implicado en el proceso de producción social del hacha, se encuentra que no existía nada en los materiales usados que hubiera permitido la deducción *a priori* del hacha que es fabricada. La conciencia favorece el despliegue de determinaciones que no estaban en la naturaleza, y permite la realización intencional de un objeto que no existía en ella. La argumentación de Lukács es que la posición y articulación de determinaciones que no se encontraban en lo natural es algo que se cumple para *toda posición teleológica*. Ontológicamente, esto se explica porque el establecimiento de la posición teleológica entraña una configuración nueva —peculiar del *ser social*, estudiado en la *Ontologie*— de la categoría de posibilidad. La anticipación mental de un fin y de los momentos que conducen a él, trae consigo el establecimiento de un complejo de posibilidades idealmente anticipadas y examinadas por la conciencia, que con ello construye mentalmente el fin que se va a perseguir y los momentos que conducen a él. En la

---

<sup>261</sup> La decisión implica la anticipación de sentido, que hemos definido como algo esencial para entender el proceso del reflejo.

misma génesis de la posición teleológica emerge simultáneamente un específico complejo de posibilidades, y en cada momento de la realización de la actividad concreta este complejo se va estructurando con diferentes y nuevas determinaciones. Estas posibilidades tienen como ocasión al objeto pero no nacen de él, antes bien, la posición teleológica establece alternativas en base a lo que es pretendido y proyectado por ella, con lo cual emerge una imagen mental de lo que se busca a futuro y que se articula en el concepto. Así, la conciencia pone y elige de entre nuevas determinaciones que no se hallan en el objeto y que no podían ser presentadas por la idea de aquél. La idea del hacha en las sociedades antiguas por ejemplo, se concretizó en tanto imagen mental, aunque no existía en la naturaleza, en el juego de alternativas que la conciencia dispuso basándose en las potencialidades de la materia prima y en el fin a realizar. La idea del hacha surgida es verídica en el sentido que corresponde al concepto construido de un objeto que es producto del trabajo; si bien el concepto mismo puede ser algo nuevo o falso en relación a la realidad si el acto no ha sido efectivizado.

La existencia de la categoría de posibilidad, y la necesaria reestructuración de la articulación de medios y fines que sigue a la elección y la realización de una posibilidad concreta dentro del conjunto abierto de posibilidades, comprueban la anticipación de sentido que ocurre en el establecimiento de la posición teleológica, puesto que es necesaria para el despliegue intencionalmente motivado de ciertas cualidades específicas en el mundo objetivo para ser elegidas. La anticipación de sentido se da en la formación de todo concepto, y en la creación de todo producto del trabajo, y es emprendida por la subjetividad de todo individuo según sus necesidades concretas. Si es cierto que se tienen que considera primero las determinaciones objetivas *presentes* en el mundo, el establecimiento de las llamadas posibilidades objetivas de la cosa está ya transido por la anticipación que se requiere para la proyección de un fin específico, que es es por tanto un momento de la construcción del concepto en el reflejo intelectual. Volveremos sobre ello, pero es oportuno notar que este esquema, que atribuye la formación del concepto en el reflejo a la actividad subjetiva del individuo, corrobora el reenfoque hacia la subjetividad que Lukács vuelve a introducir en el concepto marxista de trabajo, que en el DIAMAT soviético tendía a resaltar unilateralmente el papel de las condiciones económicas de la producción. Además, la anticipación de sentido, que requiere la referencia a una tradición del concepto y del lenguaje, en el marco de la construcción (inter)subjetiva del concepto *en el reflejo*, expresa el alcance de la libertad de elección individual frente a las determinaciones socialmente dadas, a la vez que

reconoce la existencia objetiva de aquellas. La categoría de posibilidad señala el movimiento continuo en la relación de doble vía que ocurre entre sujeto que planea refleja mentalmente, y el mundo social objetivo; pues la conciencia aprende de la marcha de los procesos históricos —más concretamente, *elige* lo que aprende—, e influye en aquella, decidiendo el rumbo de la marcha histórica.

En otro orden cercano de cuestiones, con el surgimiento de la categoría de posibilidad se da pie a la emergencia de posibilidades imprevistas o fortuitas que se escapan a la conciencia que realiza la posición teleológica, y que, *a priori*, no se encuentran en el concepto formado en el reflejo intelectual; condición esta que da origen a la posibilidad del error. Que exista de algún modo la conciencia del error, requiere la percatación por parte de la conciencia de la realización de unas posibilidades que no se *habían previsto*, y la referencia consciente a lo que significan aquellas posibilidades no previstas da origen a una mejor y mayor comprensión de las posibilidades inherentes al concepto que se construye en el reflejo, y del producto que ha se obtiene mediante aquél. Cuando se reconocen las posibilidades imprevistas se pone en marcha un proceso de doble vía entre posición de fin y reflejo, y entre reflejo y fenómeno dado, por el cual el error proporciona parámetros para la reconstitución del fin y para una nueva reconfiguración del concepto, que posibilitan la intervención consciente sobre el error ocurrido. Igualmente se permite la mejor comprensión de las posibilidades objetivas de la cosa a la que, por medio de variadas mediaciones, se refiere el reflejo intelectual; aunque en rigor no se mejora la comprensión de las posibilidades de la *cosa en sí*, sino de las posibilidades que esta revela para una posición teleológica concreta. Comprobamos entonces que la teoría del reflejo pone de manifiesto y permite concebir la estructura de la relación dialéctica del individuo con el mundo social y la naturaleza, asimismo vemos que tal estructura comprueba una relación hermenéutica<sup>262</sup> de la conciencia individual con el mundo exterior.

### 3.1.1.1 Dimensión ontológica del reflejo

Ya hemos dicho páginas más arriba que Lukács encuentra en la realidad tres grupos de formas de ser: el inorgánico, el orgánico, y el social. Todos ellos permeados por la

---

<sup>262</sup> Es decir una relación hermenéutica desde SCHLEIERMACHER (1998: 24), caracterizada por el llamado “círculo hermenéutico de la comprensión”. Una contemporánea y a la vez comprensiva postulación del círculo hermenéutico que revela una relación de la conciencia con la exterioridad similar a la aquí expuesta se hallará en ISER (2000).

historia: tanto los objetos inanimados como el hombre están sujetos a leyes de causalidad que se dirimen a lo largo del tiempo, en procesos que serán determinados cada uno de ellos en un único resultado. La historicidad (*Geschichtlichkeit*) del ser, que es un dato ontológico originario que envuelve cada espacio de la realidad,<sup>263</sup> es la categoría más relevante para poder entender el ser en su conjunto. Pero algo característico de la argumentación de Lukács es que no se detiene en un análisis general del ser considerado abstractamente. La problemática de los principios ontológicos y su historicidad se sitúa en el plano de la interrelación entre naturaleza y humanidad, en tanto que existen una “naturaleza humanizada” y una “humanidad devenida históricamente”. La historicidad como dato originario permite entender el fenómeno del surgimiento de un mundo orgánico como un nuevo nivel de síntesis sobre un mundo inorgánico a partir de procesos históricos; un proceso de complejización y de síntesis, a través de un verdadero salto de discontinuidad y en que se recalca la contingencia histórica, se encuentra tras el fenómeno del surgimiento de la forma del ser social a partir del mundo orgánico. La manera en la que Lukács argumenta esto no supone un principio teleológico obrando en el seno de la realidad; la teleología del trabajo que acaece con la actividad productiva no es un “principio” o “causa primaria”, sino una consecuencia (*Folge*) de la estructuración de la actividad productiva históricamente. Lo que puede afirmarse sobre cómo se dispusieron los procesos en el tiempo, es que, a partir de un momento dado, cadenas de leyes causales se sucedieron históricamente, las cuales, sin necesidad fatalista, dieron como resultado la superación de lo inorgánico en lo orgánico, y posteriormente, de lo orgánico en la forma del ser social. El aspecto de superación puede constatarse en el hecho de que se aumenta la complejidad de las mediaciones y la riqueza de las determinaciones que participan de la nueva forma de ser, que se asientan sobre las determinaciones de la forma anterior; en algún momento, la creciente complejidad —posibilitada por la historicidad de los fenómenos, pero no exigida inexorablemente— dio como resultado contingente un nuevo nivel.<sup>264</sup> El paso dado de la forma de ser

---

<sup>263</sup> Aunque para la forma de ser inorgánica agrega la precaución: "Wie weit aber die *Geschichtlichkeit* für die Totalität der unorganischen Natur genau nachweisbar und aufzeigbar ist, *ist heute noch nicht wissenschaftlich konkret darlegbar geworden* [...] Marx hat jedenfalls für die Allgemeinheit der Historizität als ontologischen Prinzips keine Grenzen anerkannt" (ibid. 1986: 147). *Cursiva* nuestra.

<sup>264</sup> Esto debe conectarse con la interpretación marxista de las relaciones establecidas por Hegel entre cantidad y cualidad (cf. MEW 23 1962=1867: 327), que Lukács también reinterpreta. Se comprueba además la estructura de la *Aufhebung*, con la salvedad de que Hegel supone un principio teleológico obrando en la realidad y Lukács no.

orgánica a la forma del ser social, que subsume, integrándolas, las determinaciones de la vida inorgánica y la orgánica, requiere la intervención directa del trabajo.<sup>265</sup> La actividad productiva pone en marcha el proceso de hominización del hombre, por el cual él hombre va adquiriendo gradualmente los caracteres que distinguen a la esencia genérica humana, y aún más, la actividad pone en marcha un proceso que todavía continúa, pues la objetivación de la esencia humana en la positividad del mundo social es un fenómeno histórico permanente que sigue un camino muy complejo pero en última instancia progresivo.<sup>266</sup> La historia que se va creando, que es la historia de las relaciones sociales productivas y de las mediaciones intelectuales y prácticas que intervienen en estas relaciones, tiene como resultado el nacimiento de nuevas objetivaciones (sociales).<sup>267</sup> Tal fenómeno sucede de un modo que los productos de los procesos de producción, así como las relaciones que efectivizan tal actividad, al adquirir su propia objetividad adquieren también influencia relativa en el todo de la dinámica económica social. El hombre no solo se comporta frente a la naturaleza exterior, sino que desenvuelve su vida en frente de las objetividades del mundo humano, en un proceso por el que estas objetividades dan y reciben influencias de otras objetividades y se transforman permanentemente. La relación con la naturaleza se vuelve cada vez más mediada, y se acentúa, progresivamente, esa negación de la naturaleza inmediata que se inició con el trabajo. El hombre, que no ha perdido —pero sí, progresivamente, superado— las determinaciones de la forma del ser orgánico, las reconstituye en una nueva esencia que se va configurando y transformándose a su vez ella misma a lo largo de la historia. A consecuencia de este fenómeno particular, que podría no haber sucedido en vista de que Lukács no admite un principio teleológico obrando en la historia, se produce un salto (*Sprung*) histórico frente a las condiciones de la vida natural, que es la gestación de la humanidad del hombre (cf. LUKÁCS 1986: 11 ss.).

---

<sup>265</sup> Una idea no muy diferente de los postulados de la ciencia contemporánea: recordemos solo que en la paleontología moderna, el *Ardipithecus*, antecesor de los primeros homínidos, ha sido definido por una transformación de su mano que le permite usar rudimentariamente guijarros y ramas, y — junto con otras transformaciones anatómicas, como el pie— tomar y transportar los frutos a considerables distancias. [Acerca del encendido debate actual sobre el tema cf. STANFORD (2012)]. El *Homo Habilis*, el primero del *genus*, es definido explícitamente por su capacidad para crear y reproducir herramientas; cf. GIBBONS (2011).

<sup>266</sup> Un acercamiento a la idea de que la historia humana es una historia progresiva, que es característica del marxismo, en MILLER (1984).

<sup>267</sup> OLDRINI (2007: 141): “el hombre es un ser objetivo activo que produce objetivaciones, es un ser que trabaja”.



El proceso de humanización tiene, en lo que hace a nuestro tema, una característica esencial: la actividad productiva social se estructura a partir de la articulación de categorías fundantes que tienen frente a las otras categorías y espacios de la vida social una prioridad ontológica. Las categorías que intervienen en la actividad social productiva dejan su huella en todas las otras objetivaciones que han resultado de la ampliación y complejización del proceso de producción: las otras categorías remiten a ellas en sus determinaciones propias. Para referirse a aquel complejo categorial que interviene en la actividad económica social primitiva y a su progresiva complejización con resultado de la intervención de más mediaciones económico-sociales, Lukács usa el concepto de trabajo. Para lo que desarrollaremos después es pertinente notar que, en tanto categoría, el concepto de trabajo es la articulación conceptual y práctica de otras categorías emparentadas por estrechas relaciones de identidad y de diferencia, lo que justifica su carácter modélico frente a aquellas. Como complejo de categorías, la categoría de trabajo no mantiene unidad e identidad históricamente; también ella se actualiza y se transforma según los procesos históricos y las categorías que en ella se articulan. Las determinaciones que la conforman cambian, y no se puede establecer un conjunto de ellas que se mantuvieran como modelo permanentemente. La noción de modelo usada en este contexto reconoce simplemente que el complejo categorial transformado mantiene una comunidad estructural frente a las otras categorías, que es el resultado de las condiciones en que se ordenan las categorías económico sociales que intervienen en la actividad productiva. Lukács ha tocado este punto al hablar del trabajo como forma originaria (*Urform*) con un carácter modélico (*Modellcharakter*).<sup>268</sup> Afirmación que indica la prioridad ontológica del trabajo, y la naturaleza de aquella prioridad, esto es: el trabajo se dispone como complejo abarcante de otras categorías que se refieren a él, estructuralmente, en las distintas dimensiones de su realización objetiva. También se refiere al trabajo como un caso modelo (*Modellfall*) de las posiciones teleológicas (cf. LUKÁCS 1984b: 165); lo cual expresa que los procesos causales puestos en marcha a lo largo de la historia y en los diferentes espacios de la vida social siguen un esquema primeramente desarrollado en las formas originarias de la actividad

---

<sup>268</sup> E.g. LUKÁCS (1986: 12): "Natürlich darf, wie wir später sehen werden, dieser Modellcharakter der Arbeit für das Handeln der Menschen in der Gesellschaft nicht schematisch überspannt werden; gerade die Berücksichtigung der höchst wichtigen Unterschiede zeigt die wesentliche ontologische Verwandtschaft auf, denn eben in diesen Unterschieden offenbart sich, dass die Arbeit darum als Modell zum Verständnis der anderen gesellschaftlichteleologischen Setzungen dienen kann, weil sie dem Sein nach ihre Urform ist".

productiva, aunque luego la independencia y efectividad relativa de las objetivaciones sociales resulta en una mayor complejización de los distintos procesos teleológicos que acontecen en una sociedad específica y que orientan la marcha de la historia. Como se comprueba, la “ejemplaridad” de las categorías de la actividad productiva del ser social, requiere y supone una teoría del reflejo entre momentos con prioridad ontológica y otros derivados. Es más, la estructura de la relación de ejemplaridad del trabajo con las otras categorías que conforman el todo social, da el esquema de toda estructura relacional de reflejo entre categorías.<sup>269</sup>

El complejo categorial del trabajo es una instancia originaria, y su estructura es seguida y a la vez transformada por los otros complejos del ser social en sus propios planos objetivos. Estos complejos realizan el “llevar a otro plano” que hemos descubierto en la estructura relacional del reflejo, haciendo intervenir en su relación con la instancia primitiva diferentes y muy específicas mediaciones en cada caso. A través de toda esa especificación de la estructura relacional, el trabajo se muestra como una “permanencia del principio/fundamento, en el ser que se deriva a partir de él” (INFRANCA 2005: 27). Permanencia no en el sentido de que el trabajo en tanto principio “actúa” hegelianamente en el devenir de la historia por intermedio de un despliegue inmanente de sus categorías lógicas (cf. LUKÁCS 1986: 202-3). Los procesos causales que son resultado de la actividad productiva no requieren *a priori* algún ordenamiento consciente y lógicamente decidido por los sujetos, ni necesitan la organización consciente de todas las instancias de la actividad productiva para llevarse a cabo. Tampoco podría hablarse de una instancia supraindividual que se estructurara como sujeto autónomo al margen de las intenciones directas de los individuos, como por ejemplo se ha supuesto que hace el proceso del trabajo en *K* (cf. HAFNER 1993: 66 s.). La permanencia del principio del trabajo expresa la existencia de una comunidad de pensamientos y acciones integrados en un proceso productivo contingente, que mantiene ejemplaridad para las otras instancias de objetivación que se relacionan con él ontológicamente.<sup>270</sup> En la segunda parte de la *Ontologie* Lukács aclara:

Denn der Arbeit als entfaltete Kategorie des gesellschaftlichen Seins kann nur in einem prozessierenden und sich prozessierend reproduzierenden sozialen Komplex zu ihrer wahren und angemessenen Existenz gelangen. Andererseits war diese Abstraktion unvermeidlich, da die Arbeit für die Eigenart des gesellschaftlichen Seins eine fundamentale

---

<sup>269</sup> Estructura que puede ser reconducida al modo de relación entre reflejo intelectual y objeto conocido/transformado que vimos en el apartado anterior, y que está incluida en el trabajo. La investigación abstrae la estructura y la reconoce en diferentes instancias de la objetividad social.

<sup>270</sup> Es ejemplar para las categorías que “disuelven” a la categoría abstraída de trabajo.

und alle Bestimmungen fundierende Bedeutung besitzt. Jedes gesellschaftliche Phänomen setzt deshalb, unmittelbar oder vermittelt, eventuell sehr weit vermittelt, die Arbeit mit allen ihren ontologischen Konsequenzen voraus (LUKÁCS 1986: 17).

Luego el trabajo es un complejo que sólo puede explicarse en el horizonte de su inserción en el conjunto pleno del complejo social, pero no por ello deja de tener eficacia frente a los otros fenómenos sociales. De la argumentación de Lukács se deduce que las consecuencias ontológicas que salen del trabajo no tienen que ver con alguna potencial virtud de naturaleza metafísica de este, que determinara a los otros espacios del todo social, sino que aparecen del hecho contingente de la permanencia del trabajo como modelo *bajo el esquema del reflejo*, que implica que el modelo se actualiza *en un nuevo nivel*, y adquiere determinaciones particulares en cada caso. Cualquier transformación significativa en las categorías que intervienen en la actividad productiva tiene una influencia distintiva en el complejo categorial del trabajo. Cuando este se transforma históricamente como resultado del devenir social según el desarrollo de categorías como la producción, intercambio, valor, fuerza productiva, y otras, la estructura del complejo categorial así devenida se constituye como un nuevo modelo, que, con su relativa objetividad, es actualizado en cada espacio social. Esto tiene una consecuencia relevante para nuestra argumentación ulterior: aquellas categorías que en el devenir histórico del trabajo adquieren un mayor alcance e importancia para el conjunto, adquieren también influencia en la actividad artística, que a su propio nivel —siguiendo la estructura del reflejo— actualiza los efectos de categorías como valor, mercancía, cosificación, que tienen su campo de génesis en la actividad productiva. Descubrir la influencia de estas categorías en el transcurso del devenir histórico del arte, como resultado de la intervención compleja de numerosas mediaciones entre la actividad económico-social y la actividad artística, es esencial para entender el estado y la problemática del arte actual.

Para entender la naturaleza de aquella cuestión, es necesario revisar ciertas consecuencias peculiares de la prioridad del trabajo según el esquema del reflejo. Vimos que una noción básica de teleología se revela en el análisis de la estructura que adquiere la actividad productiva aun más simple y primitiva; en esta constatación Lukács tiene sus precedentes.<sup>271</sup> Hegel había mostrado que en el paso de la objetividad hacia la

---

<sup>271</sup> INFRANCA (2005: 36 s.) ha llamado la atención que en el estudio de los momentos centrales del acto laboral Lukács recurre a la sección “Teleologie” de la *Wissenschaft der Logik*, y a análisis de *Das Kapital* como aquel de la relación que existe entre la actividad de la araña y de la abeja con el trabajo del tejedor y del arquitecto (cf. LUKÁCS 1986: 12).

realidad plena —que es finalmente la Idea— interviene el despliegue inmanente de un principio activo que puede reconocerse en el fin propuesto para los actos objetivos y que los dirige hacia la realización de lo ideal. En este proceso cobran vital importancia los medios que son establecidos para la realización del fin, puesto que son el factor concreto que posibilita objetivamente la realización de la Idea ya operante en el inicio del proceso. La astucia de la razón (*List der Vernunft*) se manifestaba aquí en el modo en que los momentos son dispuestos para lograr, con la adecuada estructuración de medios y fines, la superación de la objetividad en la más alta realidad de la Idea (cf. e.g. HThW 6: 436-61). Por su lado Marx había mostrado que aún en la realidad social material, que es fundamento y objeto de toda actividad concreta, es fundamental la finalidad que, puesta en el trabajo, opera en los diferentes momentos en los que aquél se va articulando, desde el emprendimiento de la acción hasta la consecución final del producto. El plan que el hombre individual dispone para su actividad permea todo acto concreto y es decisivo para el grado de realidad y de efectividad alcanzado. De hecho es a través del establecimiento de un fin que articula las instancias de la producción, que los hombres socializan entre ellos y establecen las relaciones sociales de producción, de manera que la intervención de la conciencia para estructurar a un fin —esto es, el establecimiento de una “posición teleológica en el trabajo—, es elemento fundacional de la formación de la sociedad y del acto originario que significa el proceso de humanización del hombre (cf. MEW 3: 20 ss.). Esta conciencia a su vez se forma *en el trabajo* como elemento esencial y primitivo de aquél, y su constitución está íntimamente ligada a la génesis ontológica del reflejo. Los análisis de Lukács ponen en evidencia que conciencia y trabajo son dos fenómenos interdependientes, que una vez surgidos ponen en marcha un proceso mutuamente condicionado de enriquecimiento y complejización; y tal proceso conduce a una estructura del reflejo. El objeto del trabajo es realización *en otro plano* de determinaciones que corresponden a la conciencia y a la praxis del hombre. En otras palabras, el objeto es el resultado de la objetivación en la realidad concreta de la esencialidad humana. Debido a ello cada objetivación social en el mundo humano, desde la ética hasta la positividad del orden jurídico, está en una relación estructural de reflejo con la esencia genérica humana por medio de complejas y muy específicas mediaciones. Las nuevas objetividades que surgen con el trabajo como proceso de objetivación tienen una necesidad relativa en relación con la naturaleza del todo de la marcha social, y el camino de su devenir histórico no se impone bajo la forma de la necesidad. Una de las razones para la falta de necesidad en el devenir de las

objetividades se explica porque el reflejo, y la cadena de procesos causales puesta por la posición teleológica, crean un espacio nuevo frente a lo real material que depende intrínsecamente de la conciencia y de los planes subjetivos de los individuos actuantes, y tales individuos siempre pueden establecer nuevos fines en los momentos o en el conjunto del proceso productivo. Dado que es siempre algo más que una simple copia casi fotográfica, el reflejo intelectual que se forman el individuo o los individuos sobre tal o cual espacio de la realidad puede ser equivocado o ser insuficiente, lo que, dependiendo de la conciencia, puede tener una importante influencia en los modos específicos en que se concretiza el trabajo (cf. LUKÁCS 1986: 31s.).<sup>272</sup> Otra razón para la falta de necesidad en los diferentes procesos de objetivación es que la cadena de procesos causales puesta por la posición teleológica en el salto histórico que da origen a la humanización significa que la historia del hombre empieza sin ninguna determinación hacia algún final predeterminado; solo puede hablarse de un evento que es causa del siguiente —i.e. la determinación de un concreto pasado sobre un concreto presente (cf. *ibíd.*: 61)—. Dado que la posición del fin en la conciencia es anterior a su realización, y que para cada momento de la realización interviene una decisión subjetiva de los sujetos, ocurre que la dinámica específica de la producción puede tomar potencialmente muy variados rumbos. Por ello Lukács concibe la historia humana como proceso progresivo de enriquecimiento y complejización de mediaciones y categorías sociales que son consecuencia del proceso histórico del trabajo, y que llevan a su propio nivel determinaciones de aquél, y entiende a este proceso de transformación como algo que no está determinado *a priori*, y que no sigue ningún fin específico.

Hemos visto que el reflejo abstraído por la investigación indica antes que a un ser, la estructura de un proceso. Lukács reconoce que la característica procesual del reflejo lleva implícito el papel central de la actividad de la conciencia subjetiva, en el sentido de que la conciencia no solo construye una única posibilidad contingente, sino que crea todo un complejo de posibilidades, que tiene en sí mismo naturaleza procesual. Retomando y discutiendo argumentos de la *Ontología* de Hartmann (cf. *ibíd.*: 32 ss.) Lukács recurre, para explicar esto, al concepto aristotélico de *δύναμις*. En *Θ, Metaph. IX 1046a5*, Aristóteles había definido dos sentidos de *δύναμις*, un sentido dominante y uno más restringido por analogía; el dominante identifica en la cosa su capacidad de cambio,

---

<sup>272</sup> Para Lukács la posibilidad del error y la posibilidad del perfeccionamiento del reflejo intelectual de la realidad muestran la importancia del factor subjetivo en el proceso del trabajo, y son elementos que hablan en contra del determinismo histórico.

es decir, aquél principio que la hace susceptible de cambio ya sea por actuar sobre algo o para recibir el acto de otro. En consonancia con esto en Z, VII 1032a20-2 Aristóteles concibió a la *δύναμις* como “principio activo” que fundamenta formalmente la potencialidad que tienen todos los entes para *ser* de tal o cual modo, para que su materia asuma tal o cual esencia, o en caso contrario, para ser privados de tal o cual forma. De esa argumentación es solidario Λ, XI1 1071a4-a10, donde la materia es identificada como una *οὐσία δύναμη*, caracterizándose por una “capacidad” simultánea de la forma y de la privación. En aquél sentido de la materia manifestando una capacidad para ser o no ser con tal o cual esencia, se encuentra la recepción de Lukács. Este sostiene que como resultado de la cadena de procesos causales que intervienen en el proceso de trabajo, el individuo adquiere potencialidades físicas y espirituales que se ponen en acto cuando la praxis sucede, y esta potencialidad existe efectivamente al margen de su utilización o no. Como resultado del salto originario de la humanización, la conciencia mantiene la posibilidad de establecer tal o cual reflejo sobre la realidad, de cambiarlo, de perfeccionarlo, de orientarlo en tal o cual sentido, o de articular la praxis transformadora de un modo específico o de otro; con lo que establece permanentemente un complejo de posibilidades que es dirimido para cada caso concreto. Lukács se pronuncia sobre si la consumación concreta de la posibilidad puede ser conocida de antemano, o si únicamente se puede identificar *post festum*, y afirma que, desde un punto de vista ontológico es indiferente para la pregunta de si algo puede ser conocido el que exista actualmente o no, sino que se trata del movimiento de tendencias y categorías. De su argumentación se deduce que el suceso del paso a la actualidad de una posibilidad dentro de un complejo de posibilidades, y el paso de una facultad material o espiritual a su ejecución real, solo pueden ser conocidos en rigor cuando ya han sucedido (cf. LUKÁCS 1986: 32s.). El concepto de *δύναμις* le sirve aquí para mostrar que la posición teleológica y el reflejo intelectual, a pesar de no existir más que idealmente en el momento en que se realiza el trabajo, colocan a la conciencia en la capacidad de conducir el proceso de tal o cual modo, o de producir tal o cual efecto; la *δύναμις* sería esta capacidad activa de la conciencia para llevar a cabo procesos que emerge con la posibilidad de la articulación de posición teleológica y el reflejo intelectual en cada caso concreto. <sup>273</sup> Lukács insiste

---

<sup>273</sup> Coincidimos con INFRANCA (2005) cuando afirma que es peculiar de Lukács la reasunción de la *dynamis* aristotélica en el marco de las acciones humanas, por lo que ya no es tanto algo de la conciencia o de la cosa, sino que es categoría del ser social (cf. 41-2). Por ello consideramos adecuada la definición de *dynamis* como un “principio activo de la conciencia orientada intencionalmente a la

que ya la *Metaph.* concebía la naturaleza de *δύναμις* en conexión con la praxis humana, como “die Fähigkeit, etwas gut oder gemäß einem Entschluss auszuführen” (LUKÁCS 1986: 33);<sup>274</sup> y estima que la correcta comprensión aristotélica del problema se desvirtuó al identificar aquello con principios espirituales metafísicos. Para Lukács el reflejo intelectual, que era en un principio solo “eine besondere Form des Nichtseins” (ibíd.: 34), se convierte en cuanto imagen, y luego en cuanto concepto, en elemento de aquel principio activo de la conciencia que *potencialmente* puede dirimir ricos y entramados complejos causales de posibilidades. Nótese la distinción establecida entre reflejo como tal, que indica a una estructura reflexiva de objeto y conciencia que se ve mantenida por la posibilidad, y reflejo intelectual en específico, que señala un “contenido de la conciencia” en relación reflexiva con el objeto dado; ambos fundamentan la capacidad que tiene la conciencia para la transformación.

Surge entonces la problemática de la relación existente entre el reflejo intelectual de la realidad en tanto que contenido de la conciencia, y la verdad. Si podemos definir el sentido más básico y tradicional de verdad como aquél que pone de manifiesto un acuerdo entre lo pensado y la cosa que es pensada —que es la asunción de la vida ordinaria, como ya notaba Aristóteles—, la teoría del reflejo intelectual que Lukács desarrolla le sirve para concebir materialista e históricamente el problema de este acuerdo. Según Lukács la imagen que el sujeto se forma de la realidad es siempre imagen que tiene por fin vislumbrar posibilidades de transformación del objeto, con miras a la realización concreta del trabajo; estas posibilidades de transformación aparecen a la conciencia con un proporcionado acuerdo entre la imagen y la cosa; pero además, en cuanto las posibilidades entrevistas se orientan a la formación de un concepto, implican la imaginación de potencialidades que no se hallaban en las determinaciones de la naturaleza, la capacidad de la conciencia de proponer estas potencialidades se identifica con la *δύναμις* de Aristóteles. La verdad como adecuación es un *momento intelectual* de la formación de la idea en el proceso conjunto del trabajo, por ello es un momento primitivo del reflejo intelectual, y se ve complementado por la emergencia de otros momentos simultáneos y consiguientes como el de la imaginación de nuevas determinaciones posibles. Lukács reivindica que aun el más directo reflejo intelectual de la realidad no llega a captar completamente todas las determinaciones que

---

*práctica*”, el cual fundamenta el cambio en las determinaciones del ser ya sea para la privación o para el enriquecimiento.

<sup>274</sup> Discutiendo Δ, V 1019a15-32.

la conciencia puede descubrir en el fenómeno, ni en principio, todas las potencialidades que la conciencia puede imaginar partiendo del objeto pero que no están en él. Retomando pasajes de Lenin acerca del conocimiento, reivindica que, a fin de cuentas, todo reflejo intelectual de la realidad que se dispone en la forma de la adecuación —la “idea” en tanto forma del reflejo más primitiva— es principalmente una aproximación. El carácter aproximativo del reflejo intelectual es el que justifica el fenómeno de comprensión de “peculiaridades específicas” de los objetos en un proceso de abstracción de lo esencial —y no de todas las determinaciones que son posibles—, en el marco de la orientación determinada a una praxis concreta.

Además de su participación en la afirmación de la conciencia humana frente a la naturaleza, el reflejo intelectual tiene un rol primario en la formación de la racionalidad y de la emocionalidad:

Der Arbeitende muss notwendig einen Erfolg seiner Tätigkeit erstreben. Diesen kann er aber nur dann erlangen, wenn er sowohl in der Zielsetzung wie in der Auswahl ihrer Mittel sich unablässig darauf richtet, alles, was mit der Arbeit zusammenhängt, in seinem objektiven Ansichsein zu erfassen und sich zu ihm, zum Ziel und zu seinen Mitteln ihrem Ansichsein entsprechend zu verhalten. Darin ist nicht nur die Intention auf objektive Widerspiegelung enthalten, sondern auch das Bestreben, alles bloß Instinktmäßige, Gefühlsmäßige etc., das die objektive Einsicht trüben könnte, auszuschalten. Damit entsteht eben die Vorherrschaft des Bewussten über das Instinktive, des Erkenntnishaften über das bloß Emotionale (LUKÁCS 1986: 42).

El planteamiento de un fin a realizar, la imagen adecuada del objeto a transformar, y la imagen del resultado que es esperado, requieren el establecimiento por parte de la conciencia de un proceso argumentativo, que se encuentra recortado sobre el proceso del trabajo y la relación con el en-sí objetivo de la cosa. El rol de la conciencia orientada a la adecuada articulación del proceso del trabajo requiere, no solo el control y ordenamiento del discurrir de las ideas mentales, sino también un control del discurrir de las emociones. Nace pues, parejo al progresivo aumento de lo racional, el control progresivo de lo emocional, que va acentuándose históricamente y acelerando él mismo el proceso de humanización. Por ello en el apartado dedicado al estudio del devenir de la esfera ideológica partiendo de la estructura dada por el trabajo (cf. LUKÁCS 1986: 387-500, esp. 487 ss.) Lukács aborda la cuestión, ya planteada por Marx, de que al desarrollo de las distintas fuerzas productivas sigue el desarrollo de las facultades y de los sentidos, i.e., el desarrollo de la sensibilidad humana (cf. MEW 40: 540). Un fenómeno que es de importancia para nuestro tema, pues el reflejo estético —así como la formación de nociones correspondientes a la esfera estética— depende del desarrollo de ciertas



facultades y de ciertas sensibilidades humanas que tienen como su momento originario el control objetivo de la sensibilidad en orden a realiza un trabajo, y en las facultades intelectuales, emocionales, que aquél permite desarrollar.

El trabajo, que en tanto *Urform* se establece en relación reflexiva con los diferentes espacios de la objetividad social, fundamenta la relación de reflejo existente entre lo material y lo que idealmente se constituye en base a aquél. Un punto inicial para aclarar esta estructura es el hecho de que el análisis de proceso llevado a cabo en el trabajo desvela la pasividad inherente del hombre frente a la naturaleza, la necesidad que tiene de conformarse a la legalidad propia de lo natural, que, incluso una vez transformada la naturaleza, sigue operando. Pero al mismo tiempo se desvela la actividad libre de las facultades humanas y de la conciencia, que se efectiviza y se realiza a sí misma en el trabajo. Pasividad y actividad del sujeto fundamentan un reflejo dialéctico de la realidad entre objeto y su reflejo intelectual. Existe “ein ständiges Durcheinander von objektiver Wirklichkeit und ihrer —ontologisch betrachtet— unmittelbar stets subjektiven Widerspiegelung” (cf. LUKÁCS 1984b: 327). Lukács entiende este fenómeno con categorías de inspiración hegeliana interpretadas según la herencia conceptual de los trabajos filosóficos y económico-sociales de Marx. La relación entre el ser-en-sí de las cosas y lo devenido por medio del trabajo social la abarca con el recurso a la relación que existe entre el *Ansich* (en-sí) y el *Fürsich* (para-sí) —siendo el “para nosotros”, un momento de la relación dialéctica entre ambos— y reivindica que su propia posición es un punto medio —*tertium datur*— entre la objetividad de las determinaciones de la cosa y la subjetividad que las transforma. Los fenómenos de la realidad, por ejemplo, las categorías histórico-sociales cuando son consideradas en su punto de partida como fenómenos en la superficie de los acontecimientos sociales, deben ser reconocidas tanto por su objetividad inherente, como por el papel activo de la conciencia orientada a la práctica que las transforma y crea algo nuevo, superando las determinaciones primeras en un producto nuevo. Así dice, sobre el origen del valor, que estudia según la relación entre la posición subjetiva del valor —con todas las mediaciones sociales que allí intervienen—, y las cualidades inherentes del objeto para su uso:

Das *tertium datur* diesen beiden Extremen gegenüber kann bloß die dialektische Methode bieten. Denn nur in dieser ist es möglich klarzulegen, dass in der ontologischen Genesis einer neuen Seinsart deren ausschlaggebende Kategorien bereits enthalten sind —darum bedeutet ihr Entstehen einen Sprung in der Entwicklung—, dass diese aber anfangs nur an sich vorhanden sind und die Entfaltung des *Ansich* zum *Fürsich* immer ein langwieriger, ungleichmäßiger und widerspruchsvoller historischer Prozess sein muss (LUKÁCS 1986: 72).

Todo esto se justifica por el carácter del ser social en el camino de su objetivación. Según la argumentación de Lukács tanto el reflejo intelectual de la realidad, como la posición teleológica que articula el proceso de trabajo hacia un fin ideado conscientemente, permiten acercarse a la especificidad del ser social. Fruto del salto hacia la humanización, sostenida por la historicidad del ser que suma procesos causales a otros procesos causales en camino unívoco e irremontable, surge una forma de ser que subsume en sí las determinaciones del mundo orgánico y del inorgánico, y que realiza la génesis de su propia esencia genérica por medio de categorías que ella misma efectiviza y desarrolla. La categoría de reflejo intelectual es una mediación teórica que permite comprender cómo nace un mundo humano estructurado por categorías que se despliegan en el trabajo, a partir de la vida cotidiana de los hombres.

Por otro lado, hemos sostenido el reflejo intelectual de la realidad como concepto central para la teoría lukácsiana del reflejo, esto es, que el esquema que él manifiesta pone en evidencia la existencia de una estructura reflexiva entre dos realidades en la que una lleva a un nuevo plano a la otra. En consonancia con esto Lukács afirma:

Die Widerspiegelung hat dabei eine eigenartige widerspruchsvolle Position: Einerseits ist sie der strikte Gegensatz zu jedem Sein, sie ist, eben weil sie Widerspiegelung ist, kein Sein; andererseits und zugleich ist sie das Vehikel zum Entstehen der neuen Gegenständlichkeit im gesellschaftlichen Sein, zu dessen Reproduktion *auf gleichbleibender oder erhöhter Stufe*.<sup>275</sup> (LUKÁCS 1984b: 31).

Del concepto de reflejo intelectual se puede llegar a una teoría sobre la estructura reflexiva que existe en la relación entre las diferentes objetividades. Todas las objetividades sociales requieren la participación del reflejo intelectual; la teoría comprueba filosóficamente la existencia, en una objetividad, de un elemento que ha sido mentalmente puesto como el reflejo de una instancia anterior, lo que permite la postulación de la estructura reflexiva. En última instancia las objetividades sociales se hallan en relación reflexiva con el proceso social en su conjunto, que puede ser conceptualizado como el proceso de enajenación (*Entäußerung*) y objetivación (*Vergegenständlichung*) de la esencia genérica humana.<sup>276</sup> Las nuevas objetividades surgidas del proceso de objetivación siguen, como su modelo, a la dinámica del proceso de producción y reproducción de la vida, lo que resulta entre otras cosas en su reproducción a un mismo nivel o a un otro nivel superior. El reflejo mental es un

---

<sup>275</sup> Cursiva nuestra.

<sup>276</sup> BENSELER (1995: 141 s.) ha puesto en claro la relación en la obra tardía entre objetivación (*Vergegenständlichung*) y enajenación (*Entäußerung*); cf. además (2007: 181 s.).

momento de esta reproducción de las objetividades. Según los presupuestos lukácsianos puede afirmarse que la estructura reflexiva desplegada por el reflejo intelectual de la realidad es el modelo de las nuevas estructuras reflexivas que los productos de la conciencia reflexiva —ya se trate de las ideologías estéticas, o los programas estéticos— establecen con las otras objetividades, pero, al integrarse el reflejo intelectual en toda instancia de objetivación, puede verse como el modelo de las relaciones de estructura reflexiva.

### 3.1.2 Modalidades del reflejo en *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*

En el apartado anterior hemos estudiado la estructura básica del reflejo intelectual tal como es investigada en la *Ontologie*, ahora examinaremos una diferenciación básica que ocurre en el reflejo intelectual, y que es central para el entendimiento del origen y fundamentación ontológica del reflejo estético. Se trata de la génesis, a partir de la estructura primaria de la actividad productiva, de variadas y diferentes *modalidades* de reflejo intelectual: las correspondientes a la vida cotidiana, la actividad científica, y la actividad estética. La mención más pormenorizada de estas diferencias se encuentra en los dos textos sobre estética (*ÜdB* y *EÄ*), que son ambas cronológicamente anteriores a la *Ontologie*, pero es en esta última donde se haya el estudio más específico de los fundamentos ontológicos de la diferenciación de las modalidades del reflejo intelectual a partir de la génesis del ser social.<sup>277</sup>

Hemos podido observar que, como fruto de la dinámica que se establece con la aparición de reflejo intelectual y posición teleológica, surge un proceso que se confirma permanentemente a sí mismo y se complejiza con la aparición de nuevas mediciones y nuevas objetivaciones en el ser social; este fenómeno puede ser descrito como la “dialéctica intrínseca del perfeccionamiento del trabajo” (cf. LUKÁCS 2004: 42). A consecuencia de la comprobación continua que la praxis ofrece al conocimiento y al ejercicio de las facultades físicas, el ámbito de las determinaciones que se tornan transparentes a la conciencia crece continuamente, y el espacio de influencia del trabajo se extiende hasta ámbitos cada vez más variados y alcanza niveles cada vez más altos de complejidad. El nivel básico del reflejo intelectual, que se corresponde con los distintos

---

<sup>277</sup> Y en una exposición de conjunto resumida pare el artículo de 1969: “Los fundamentos ontológicos del pensamiento y de la acción humanos”, en el que aparecen “sintetizadas las ideas centrales de la *Ontología*” (LUKÁCS 2004: 35, nota de los eds. A. INFRANCA y M. VEDDA).

conceptos que el sujeto maneja en su actividad personal (y social) corriente, es el que podemos denominar como reflejo intelectual de la vida cotidiana. El “espacio” de la vida cotidiana es el más amplio y complejo en determinaciones, pues dimana directamente de la actividad material de producción y reproducción de la vida y de las relaciones sociales en que se estructura. Pero, pese a la riqueza de determinaciones de la que parte, tal modalidad del reflejo no requiere la comprensión exacta de la dinámica social en su conjunto o de todos sus momentos, pues la articulación de una posición de fin en la praxis que ocurre en el nivel de la vida cotidiana no requiere el conocimiento de la totalidad para realizarse. Es característico del reflejo intelectual de la vida cotidiana el uso de una gran variedad de conceptos, pero todos ellos en un estado de concretización relativamente general y abstracto. Como en la vida cotidiana la relación de la conciencia con las categorías eminentemente económico-sociales —e.g. valor, mercancía, precio, dinero— es la más inmediata, y la que más responde a la superficie de los fenómenos sociales,<sup>278</sup> la forma de reflejo intelectual que allí se construye, vasto y difuso, es donde más influencia tiene el campo de las apariencias fenoménicas de las categorías. Así, según la dialéctica del paso del fenómeno a la esencia y de lo abstracto a lo concreto, es la base sobre la que debe desplegarse cualquier otra modalidad del reflejo.

Como vimos, el reflejo intelectual de la vida cotidiana no es nunca completamente exacto con respecto al todo del acontecer social; y además, permanentemente el reflejo intelectual se ve impelido, por diferentes instancias concretas, a un acercamiento mayor sobre ciertas determinaciones del objeto en detrimento de otras. Este fenómeno, que hemos identificado con la perfectibilidad del reflejo intelectual, es algo que jamás se acaba,<sup>279</sup> y, sobre todo en los momentos originarios del trabajo, implica como consecuencia la incognoscibilidad de espacios y de circunstancias enteras de la realidad. Así, en los momentos primigenios de la sociedad emerge la imagen de una naturaleza que no es dominable, que es ajena, y que ejerce una influencia determinante en la vida de los hombres; aparece entonces la idea de una realidad trascendente cuyas fuerzas el hombre intenta aplicar a su beneficio. El ejercicio ritual, las representaciones míticas de la realidad, los contenidos de la fe religiosa, afirma Lukács, son formas primitivas del reflejo intelectual de una realidad que se ha considerado trascendente, cuya forma de relacionarse con la vida humana ha seguido de forma mitificada como a su modelo a la articulación de reflejo intelectual y posición teleológica; de allí la imagen

---

<sup>278</sup> Cf. apartado 1.2.1.

<sup>279</sup> Una cita a la que Lukács vuelve varias veces en *Ontologie* (cf. *ibid.*: 172)

de unos “dioses hacedores” con caracteres y personalidades humanas, de un demiurgo que va ordenando el universo de forma adecuada al hombre, de un fin asignado a ciertos espacios de lo natural.<sup>280</sup> En tanto que el interés de la investigación ontológica de Lukács es el devenir de una naturaleza humanizada y el proceso histórico de objetivación de la esencia genérica humana, el pensamiento religioso no pasa a primer plano sino en la medida en que es un instrumento de articulación de la sociedad humana. La génesis del pensamiento religioso nos interesa por el hecho de que, según argumenta Lukács en *EÁ*, el desprendimiento de las determinaciones de la vida cotidiana hacia un nuevo espacio con valor peculiar *por sí mismo*, i.e. trascendente, que ocurre en la religión, y que busca ser evocado plásticamente para el creyente con objetos votivos en el rito, es modelo y antecedente de la forma del reflejo estético (cf. LUKÁCS 1987, I: 383-414).

Por otro lado, el establecimiento del trabajo como articulación de reflejo intelectual y posición teleológica, supone y promueve el saber sobre la configuración de la realidad y sobre determinados medios y fines que permitan la adecuada consecución de la praxis. Este proceso tiene un como rasgo esencial permitir el establecimiento de configuraciones sociales de nivel más alto, y la emergencia de nuevas diferenciaciones en los distintos momentos que intervienen en el trabajo. Una de las diferenciaciones que ocurren en el proceso es la creciente automatización de los trabajos intelectuales preparatorios para la acción transformadora; con la separación relativa de aquellas instancias que se ocupan del conocimiento de los medios y de los fines (cf. LUKÁCS 2004: 43). Tal fenómeno se caracteriza por la *abstracción* y *generalización* de los diferentes conocimientos/observaciones que el reflejo intelectual posibilita sobre los hechos y fenómenos —ya naturales o sociales— que son objeto del trabajo.

Indem die Erfahrungen einer konkreten Arbeit bei einer anderen ausgenützt werden, entsteht allmählich ihre —relative— Verselbständigung, d. h. die verallgemeinernde Fixierung bestimmter Beobachtungen, die nunmehr nicht ausschließlich und direkt auf eine einzelne Verrichtung bezogen sind, vielmehr eine gewisse Verallgemeinerung als Beobachtung von Naturvorgängen überhaupt erhalten. In solchen Verallgemeinerungen entstehen die Keime der zukünftigen Wissenschaften, deren Anfänge, wie die von Geometrie und Arithmetik, sich in einer fernen Vergangenheit verlieren (LUKÁCS 1986: 49).

La *generalización* de medios y fines, resultado de la abstracción de los trabajos individuales, es el antecedente de las ciencias. Tanto la matemática como la geometría, la física y la química, son originariamente partes del proceso intelectual orientado al

---

<sup>280</sup> Cf. La crítica religiosa de FEUERBACH (1967).

trabajo. Se desarrollaron paulatinamente hasta convertirse en campos de conocimiento independientes, aunque sin perder nunca enteramente las determinaciones iniciales. Una cualidad que caracteriza la generalización de los reflejos intelectuales dispuestos intencionalmente al proceso del trabajo, es lo que Lukács llama la desantropomorfización.

Ohne ein klares Bewusstsein darüber zu haben, enthalten schon sehr anfängliche Verallgemeinerungen entscheidende Prinzipien der späteren, wirklich selbständig gewordenen Wissenschaften. So das Prinzip der Desanthropomorphisierung, des abstraktiven Ansehens von Bestimmungen, die untrennbar an die menschlichen Reaktionen auf die Umwelt (und auch an den Menschen selbst) gebunden sind (ibid.: 49).

La relación de la conciencia con la realidad es abstraída en generalizaciones sobre la articulación de medios y fines que acontece a niveles más complejos del reflejo intelectual; al abstraerse esta relación, se la despoja de muchas determinaciones de la vida cotidiana que son relevantes en la objetivación de la esencia genérica. El carácter de desantropomorfización que potencialmente puede asumir el reflejo, y que efectivamente asume en peculiares casos que se constituyen en antecedentes de la ciencia moderna, es relevante para nuestra discusión porque en los trabajos sobre estética Lukács lo usa para confrontar y delimitar el reflejo estético; por ello hemos de dedicarle una mayor atención al hablar del reflejo estético en *ÜdB* y *EÄ*. De momento, nos importa señalar que la desantropomorfización supone ya desde el inicio un reflejo intelectual en un nivel más básico, sobre el cual se ejerce. Puesto que todas las generalizaciones ejercidas sobre el reflejo intelectual de la praxis concreta se elaboran a partir de contenidos de representaciones ontológicas corrientes en la vida ordinaria de los individuos, se puede afirmar que suponen ya el reflejo intelectual de la vida cotidiana, en consideración del cual son una especialización y parcialización.<sup>281</sup> Pero, por otro lado, la modalidad de reflejo así emergida extiende también, posteriormente, su rango influencia a cualquier aspecto de la vida. La relación de la conciencia con las distintas categorías operativas en el mundo de la vida cotidiana influye permanentemente en la modalidad del reflejo científico, y a la vez, la consideración de la realidad basada en una rigurosa racionalidad transforma el modo de concebir a la vida ordinaria, e incluso, a la forma misma en que se realiza el trabajo, pues, cuanto más universales y autónomas se vuelven las ciencias,

---

<sup>281</sup> Tomando en cuenta la forma de conocimiento de la geometría y la matemática dice Lukács (1984b: 363): "Es darf aber bei allen diesen glänzenden Resultaten die schlichte Wahrheit nie vergessen werden, dass diese Widerspiegelungsarten immer nur bestimmte Momente der Wirklichkeit widerspiegeln können, dass aber die an sich seiende Wirklichkeit noch aus unendlich anderen Komponenten besteht".

más universal y autónomo se torna el proceso productivo. De allí la decisiva influencia histórica de los conocimientos surgidos por la modalidad del reflejo científico en la posición de los fines y en los medios de realización del trabajo abstraído (cf. LUKÁCS 2004: 43).

La diferenciación entre reflejo intelectual de la vida cotidiana y aquél que corresponde a los antecedentes de la ciencia, se recorta según formas determinadas de división del trabajo. Con el salto primitivo hacia la humanización, los hombres buscan disponer las posiciones teleológicas de una manera que permita la preparación y ejecución de trabajos que se asemejen entre ellos o se aplican a los mismos fenómenos, lo cual resulta en una uniformización de ciertas posiciones teleológicas. Al desarrollarse y especializarse las distintas formas de trabajo, se produce la diferenciación y especificación de las posiciones teleológicas uniformizadas, lo que conduce a la particularización del reflejo intelectual que corresponde a cada cual. En un sentido general, tal esquema se aplica a la especificación de todas aquellas ideas en la conciencia de los individuos que el marxismo identifica como formas de conciencia social, que buscan una influencia y una transformación en el mundo social; pero en la medida en que alguna de estas se ajustan a un criterio generalizador, desantropomorfizador, creador de una totalidad extensiva, se las puede agrupar como especies del reflejo científico. En él mismo hay que distinguir muchos campos, pues no solo están aquellos conocimientos orientados a la naturaleza y la relación orgánica con la naturaleza, sino que una parte considerable está orientada al conocimiento del hombre y de los grupos humanos con el fin de influir en ciertos espacios del mundo social.

Pero también y paralelamente, el desarrollo y la división social del trabajo conducen, ya desde muy temprano de acuerdo con Lukács, hacia una modalidad de reflejo intelectual que identificamos con los precedentes del arte. Vimos que los sentidos se humanizan y siguen un desarrollo enmarcado en un mundo social, y, que, debido a la historicidad general del ser y a las diferentes potencialidades alcanzadas por las fuerzas productivas, se despliega históricamente el espacio para nuevos sentidos que corresponden a un mayor nivel de civilización. El curso de la civilización permite a los sentidos desenvueltos en el campo del trabajo un desarrollo y una consistencia, que hacen posible a la conciencia la mayor comprensión reflexiva de sus funciones y posibilidades; además, permiten su cultivo de una forma progresivamente

independiente a su aplicación laboral.<sup>282</sup> Se originan y consolidan sentidos como el “oído musical”, que, como otros fenómenos devenidos históricamente, sólo son entendibles en el seno de una sociedad y como facultades sociales humanas: "Musikalische Begabung bleibt eben eine gesellschaftliche Fähigkeit, ebenso wie etwa Landschaft oder das Charakteristische im menschlichen Ausdruck etc. gesellschaftliche und nicht mehr biologische Kategorien sind und bleiben" (1984b: 215). Los sentidos y facultades desarrollados adquieren una función y una relevancia que rebasa su valor de uso para las diferentes actividades materiales de la vida cotidiana;<sup>283</sup> y en la objetividad de tales sentidos se presentan progresivamente determinaciones esenciales que reivindican su valor por sí mismas. Lukács señala que los sentidos desarrollados históricamente han intervenido en los procesos de representación de un espacio de la realidad, con lo cual han hecho posible la aparición de algo nuevo respecto de lo original representado. Tanto la ciencia como el arte generan un espacio nuevo por medio de la categoría de la posibilidad. Al arte le caracteriza que lo nuevo constituido por la representación es un medio homogéneo (*homogenes Medium*) (cf. 1984b: 455 s.) en el que los elementos que son objetos del reflejo intelectual son puestos todos a un mismo nivel, y son estructurados de un modo característico que busca resaltar lo esencial de las relaciones entre ellos. Lo que así se consigue es una totalidad intensiva, que busca ser inmediata a la percepción sensible. Dice OLDRINI (2007: 143):

El reflejo artístico tiene como rasgo específico el hecho de apuntar a la creación de una imagen de la realidad capaz de resolver dentro de sí las oposiciones entre esencia y fenómeno, ley universal y caso singular, suscitando en el receptor la impresión de una unidad espontánea, inmediata, inescindible.

La nueva realidad generada por el arte es una homogenidad que "intensiviert zugleich ihre eigene Substanz und macht alle Relationen reicher und wesenhafter, als sie in der prinzipiell stets heterogenen Wirklichkeit sein könnten" (1984b: 455). En otras palabras, es un nivel o plano con objetividad propia el que se forma; nivel que parte de

---

<sup>282</sup> Lo que no quiere decir que no apliquen prácticamente en el contexto de una actividad social; e.g. en la performatividad ritual.

<sup>283</sup> Es difícil distinguir las actividades estéticas primitivas de otras actividades que tienen una función práctica para la comunidad, como la preparación para la caza, el ejercicio de actos funerarios, los ritos seguidos para favorecer las siembras y cosechas, etcétera; pero progresivamente adquieren más consistencia por sí mismas. De acuerdo a MILTHEN (1998: 171-210) cuando el arte primitivo emerge es un medio de plasmación de información en un material o un acto, en el contexto de una comunicación simbólica, que transmite códigos dentro de la comunidad. Por tanto, se añade algo más a la referencia que trae el objeto material usado –ya sea algo natural como una roca, o algo artificial, como una lanza–, y a los actos en que primeramente se produjeron.



la realidad y se halla en relación de interdependencia con aquella a la manera de toda objetividad social, influyendo en la realidad y siendo influida por aquella. Con la especificidad de que el nivel desde el que parte es la realidad de la vida cotidiana, y que su pretensión, ya inicial, es mantenerse en una relación inmediata con la conciencia en la experiencia cotidiana. Profundizando sobre el nuevo plano homogéneo, la argumentación de Lukács arriba a la constatación de que el nuevo plano de homogeneidad de los elementos del reflejo, que implica resaltar y complejizar las relaciones internas en una “totalidad intensiva”, y la pretensión de mantenerse en relación inmediata con la conciencia cotidiana, resulta en la creación de la “forma objetiva mimética”. La homogeneidad de los elementos y su inmediatez serían imposibles sin la referencia, *bajo la forma del reflejo*, a los fenómenos de la vida cotidiana, que es la única que posibilita la consecución plena de un sentido unitario y de su receptividad en el espectador. También comprueba que el nuevo plano homogéneo, en tanto totalidad intensiva inmediata a la experiencia sensible, supone poner a los distintos objetos del reflejo desde una nueva perspectiva y articularlos según legalidades características, lo cual resulta en algo nuevo y diferente tanto frente a la naturaleza como frente a reflejo intelectual de la vida cotidiana. El proceso por el que se lleva a cabo la realización del nuevo plano, si bien puede requerir de materiales estrictamente naturales —como la piedra de mármol en la construcción de una estatua, por ejemplo—, en otros casos hace uso de materiales que son enteramente sociales —como el lenguaje, o el sistema de tonalidades—; un hecho que resalta la referencia del arte a una realidad objetiva ya sea esta natural o social (cf. 1984b: 632). La referencia a una realidad objetiva se comprueba también en que el reflejo requiere de bases biológicas y naturales que adquieren una especificidad diferente en cuanto son constitutivas del mundo humano; lo que significa que el estudio del arte como hecho social requiere la referencia a la dinámica de lo esencial y fenoménico, de lo general y lo particular, que es característica del estudio de las categorías sociales. Esto justifica la pretensión lukácsiana de investigar las leyes del reflejo intelectual artístico como algo objetivo por sí, y a la vez su reconocimiento que la estructura objetiva mimética dirige al examen de su relación con la categoría histórico-social de totalidad.

Otro aspecto central de la génesis de la forma del reflejo intelectual estético es que la relación que aquél establece con el objeto muestra el desarrollo dialéctico de la libertad en el proceso histórico del trabajo. Posición teleológica y reflejo intelectual permiten la intervención consciente de las facultades humanas en los materiales del trabajo que han

sidó construidos socialmente, de modo que mientras más elementos sociales intervienen en el proceso de elaboración de los materiales e instrumentos, más mediada se encuentran la relación de posición fines y reflejo respecto de las condicionantes naturales. Emerge entonces el fenómeno denominado “die freie Bewegung im Stoff” por el cual la conciencia interviene activamente, por intermedio de la imaginación, en la articulación de los momentos del proceso y en la utilización y transformación de los materiales de la praxis. “Die freie Bewegung im Stoff” según Lukács se realiza plenamente solo en la labor artística. Hablando de las dificultades para entender todas las implicaciones del proceso aquí supuesto dice Lukács:

Ihr Grund besteht einerseits darin, dass die unmittelbare Verwirklichung in der Arbeit selbst hier sehr vielen, mannigfaltigen, oft äußerst heterogenen Vermittlungen unterworfen ist, andererseits, dass der Stoff, in welchem die freie Bewegung im Stoff als Gestalt der Freiheit entsteht, nicht mehr bloß die Natur ist, sondern vielfach schon der Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur oder sogar der Prozess des gesellschaftlichen Seins selbst (1984b: 106).

En los momentos iniciales de la civilización, actividades que se realizaban todos los días, como la caza o la recolección, dieron pie a actividades como el dibujo, la danza, el canto, etcétera. Estas actividades, si bien en un inicio tenían una vinculación estrecha — aunque mediada por las representaciones del reflejo mítico— con la posición de medios y fines adecuados para la buena consecución del trabajo, recibieron posteriormente un mayor ejercicio de la imaginación en la articulación del reflejo y del fin idealmente anticipado, a la par que fueron consideradas progresivamente como actividades en sí mismas. En rigor, la estructura de aquellas actividades no es la misma que la de la actividad cotidiana para la obtención de las necesidades naturales y sociales; valiendo para ellas el trabajo como modelo en el sentido de que como hemos visto proporciona la estructura de la articulación de reflejo y posición teleológica que permite el establecimiento de un medio homogéneo. Pero *la manera* en que es tratado el objeto en el reflejo estético, que lleva a tomar de aquél solamente sus determinaciones esenciales y características de acuerdo con los intereses y posibilidades de cada forma artística, manifiesta un nivel elevado en ese tratamiento imaginativo del material que es “die für die Arbeit charakteristische Erscheinungsform der Freiheit” (1984b: 106).<sup>284</sup> Esto hace que según Lukács el arte sea una forma privilegiada de manifestación de la libertad.

Volviendo sobre las particularidades del reflejo intelectual estético, hay que notar el carácter antropomórfico que Lukács le asigna. Como todo reflejo intelectual, aquél se

---

<sup>284</sup> Para los antecedentes de esta argumentación en Schelling cf. apartado 1.1.2.1.

realiza asumiendo y reflejando la influencia de las categorías que son efectivizadas en la vida cotidiana; pero de los objetos que le sirven de material toma solamente las determinaciones esenciales y más características. De acuerdo con Lukács esto hace que sea adecuado para la presentación de los resultados sociales de la enajenación y objetivación de la esencia humana genérica. La traslación de lo esencial social al medio homogéneo hace que en el arte la realidad "als eine spezifisch qualitative und intensive sinnlich homogene Totalität mimetisch reproduziert wird" (1984b: 505), en la que el hombre aparece como el tema central (cf. 1986: 471). Para Lukács el arte es el reflejo intelectual antropomórfico (*anthropomorphe*) por antonomasia. Sabemos que según Lukács todas las modalidades del reflejo en sentido lato tienen como su objeto al mundo social. En el caso de la ciencia, ésta generaliza las posiciones de fines y medios orientadas al trabajo material de una forma que quita de aquellos las determinaciones humanas que no intervienen en la labor abstractamente considerada, construyendo diferentes áreas de conocimiento cada vez más especializadas. En el caso de la filosofía, que tiene la pretensión a ocuparse de lo humano como su tema central, se continua la pretensión científica hacia la abstracción, investigando y presentando analíticamente a las distintas categorías y conceptos que conforman la genericidad humana, por lo que, a la par de ser una disciplina antropocéntrica es por decirlo así desantropomorfizadora en su proceder.<sup>285</sup> El arte, por su lado, como modalidad el reflejo, es a la vez que antropocéntrico, antropomorfizador.

### 3.1.3 El reflejo estético en el proyecto de la *Estética*

En las dos obras del periodo tardío consagrados al proyecto de una sistemática teoría estética (*ÜdB* y *EÄ*), se encuentra un amplio análisis del reflejo estético como concepto central para la comprensión de la peculiaridad del arte. Si desde una perspectiva filosófica general es conveniente establecer las bases ontológicas y sociales del reflejo como concepto abstracto, y descubrir a partir de ello el surgimiento del reflejo estético como peculiaridad —para lo cual es necesaria una incursión a la *Ontologie*—, ahora se hace posible, sirviéndonos de formulaciones tanto de *ÜdB* y *EÄ*, abordar con más

---

<sup>285</sup> (1986: 469): "Während die Verallgemeinerungsmethode in den Wissenschaften immer stärker eine desanthropomorphisierende wird, bedeutet ihre Aufgipfelung in der Philosophie zugleich einen Anthropozentrismus. Denn im Gegensatz zur anthropomorphisierenden Grundtendenz der Künste bedeutet die Methode der Philosophie niemals einen Bruch mit der der Wissenschaften".

intensividad los problemas vinculados al papel que ocupa el reflejo estético en una teoría general sobre lo estético.

Un punto medular de la argumentación sobre la particularidad de lo estético en *EÄ* es que con el arte emerge efectivamente una nueva forma de objetividad, que es esencialmente diferente a la objetividad de los elementos que sirven de material a la obra, y en principio, diferente de cualquier otra forma de objetivación. La nueva objetividad surgida con la actividad estética se caracteriza por la expresión sensible de la subjetividad humana y del mundo social; una expresión *sui generis* para la cual el material concreto de la obra sirve solamente de mediación pronto *superada/transformada* por la acción creadora de la subjetividad. La recepción y elaboración del material crudo requiere desde un principio la participación activa de la subjetividad del artista, y una vez que la obra se encuentra ya constituida, de la del receptor. Artista y espectador ponen en acto y realizan el todo unitario de sentido que es la obra, interiorizando con el libre ejercicio de su imaginación el contenido humano allí expresado. Esta construcción creativa de sentido a partir del material pero siempre según las condiciones propias de cada arte se halla mediada por mediaciones del mundo social. “The reality that art is concerned with is not, however, independent of the human race, untouched by the externalization of subjectivity, but is rather, reality internalized” (SZILI 1993: 551). Así por ejemplo, lo que llamaríamos el valor artístico de una pieza votiva, una de las más primitivas manifestaciones artísticas, no aparecería si no existiera ya una subjetividad lo suficientemente desarrollada para captar, en la inmediatez sensible de la pieza ritual, el mensaje antropocéntrico y antropomorfizador que ella puede desplegar. Mensaje que es resultado del proceso de extrañamiento de la subjetividad en el producto artístico concreto, en un horizonte antropocéntrico y antropomorfizador que, creado por el artista, puede ser reconstituido por la subjetividad individual del receptor. La totalidad intensiva que el autor lleva a término solo existe *con actualidad* en su mente, o en la mente del espectador, que efectiviza con su propia subjetividad los caracteres del “mundo” creado en la obra. Ya hemos visto que “el mundo” de la obra tiene un dinamismo interno que es reflejo de aquél de la realidad social en tanto totalidad procesual.<sup>286</sup> Tal dinamismo inbuido en la obra requiere como condición necesaria la libre acción de la subjetividad que despliega a cada momento —por parte de creador y

---

<sup>286</sup> Lukács estudia ampliamente el surgimiento de la obra de arte como mundo propio (cf. LUKÁCS 1987 I: 478 ss.), y la relaciona con la conformación del “medio homogéneo” en el tramamiento del contenido que es particular de lo estético (cf *ibid.*: 584 ss.).

receptor— las determinaciones de la obra de arte que están orientadas al contenido humano de la vida social. El papel de la subjetividad en la creación y en la recepción confirma lo que se ha denominado como la “acentuación lukácsiana de la subjetividad en la *Estética*” (cf. ALMÁSI 1993: 558).<sup>287</sup> En la argumentación de Lukács, la subjetividad pasa a ser el verdadero fundamento de la objetividad de la obra en el proceso de creación y en el de recepción; algo peculiar del acercamiento lukácsiano al fenómeno del arte y que está fundamentado enteramente por su concepto de reflejo. En tanto que el reflejo artístico es una de las formas del reflejo intelectual, se podría llegar a justificar un acercamiento meramente epistemológico al fenómeno del arte,<sup>288</sup> pero Lukács da a la subjetividad un papel esencial en el despliegue de los fundamentos ontológicos de una realidad moldeada por el trabajo, en la que la subjetividad es decisiva para poner en marcha la complejización del reflejo que permite el desarrollo de las relaciones sociales de producción, de la forma del valor y de las instancias de validación social.<sup>289</sup> Liberado al reflejo de una mera aproximación epistemológica,<sup>290</sup> las obras tardías sobre estética contienen el “giro subjetivo” de cariz ontológico que ocurre en *Ontologie*.

Es el rol activo de la subjetividad el que coloca a un nuevo nivel el reflejo estético en la relación con la vida cotidiana. Vimos que arte y ciencia son dos formas superiores de objetivación posibilitadas por la historicidad irreversible del proceso del trabajo, y por la consecuente complejización de la dinámica social. Lukács se refiere concretamente al hecho de que el desarrollo “dialéctico” de la conciencia frente a la naturaleza asume un carácter cuasi epifenoménico, originado a partir de la estructura primitiva del trabajo y su necesaria intencionalidad inmediata hacia la satisfacción de necesidades concretas (LUKÁCS 1986: 27-8), uno de cuyos momentos es la forma de reflejo intelectual estético y artístico. Pero también muestra que muy pronto la reflexividad de la conciencia asume un rol sustancial respecto del trabajo y a la vida cotidiana, influyendo y recibiendo su influencia, en un proceso que asume la estructura del reflejo entre dos momentos en interacción dialéctica. Aquí está implicada una distinción central: por un lado el reflejo

---

<sup>287</sup> O en todo caso la creación de una teoría estética centrada en el papel activo del hombre en tanto sujeto histórico (cf. MASLOW 1967).

<sup>288</sup> Una crítica a la epistemología que estaría presente en *EÄ* por SZILI (1993).

<sup>289</sup> Sobre la noción de valor (*Geltung*) en la filosofía ontológica de Lukács cf. THEMANN (1996).

<sup>290</sup> JOOS (1986: 348): " Lukacs à libéré l'œuvre de la méthode épistémologique de Kant et de toute autre méthode esthétique qui s'appuie fortement sur l'épistémologie, notamment le structuralisme et la sémiotique". SZILI (cf. 1993: 510) ha notado en Lukács la ausencia de una distinción entre “practical cognition” y “cognition as such”, algo que complejiza cualquier intento de aproximación estrictamente epistemológica al hablar del reflejo intelectual estético.

intelectual supone el reflejo *por* el pensamiento y *en* el pensamiento, de la realidad; por otro, el plano de realidades objetivas que permite articular se halla en relación reflexiva con otros espacios de la realidad social, especialmente con la dinámica de la actividad de la vida cotidiana. “Reflejo intelectual estético”, “realidad objetiva estética”, íntimamente relacionados, implican ambos una estructura relacional de reflejo entre la actividad y el producto de la actividad, que corresponde a un nivel desarrollado de reflejo intelectual, puesto en marcha por la conciencia reflexiva.

En *EÄ* Lukács afirma que el reflejo intelectual estético empieza a diferenciarse cuando el conjunto de los objetos que intervienen en la praxis es captado en relación a la subjetividad de los individuos que la realizan; y cuando la subjetividad reproducida intencionalmente en los objetos —que primitivamente solo tenían una básica orientación hacia las labores cotidianas— recibe la pretensión de ser evocada y sugerida en el espectador.<sup>291</sup> Lukács rastrea el origen de este proceso hasta la génesis histórica del sistema de comunicación en la vida cotidiana y su articulación en las diferentes formas de reflejo.<sup>292</sup> De forma contraria a los animales, que se transmiten de forma directa e instintiva sus emociones, los hombres hacen uso de palabras y signos a los que dotan de significación para poder comunicarse. El sistema de palabras y signos más primitivo es el que los hombres usan para llevar a cabo el proceso material de producción y reproducción de la vida; de modo que tal sistema, como fenómeno, supone las relaciones sociales de producción, y está directamente encaminado a permitir que hombres en relaciones sociales productivas puedan coordinar “socialmente” la articulación que cada uno lleva a cabo entre reflejo intelectual y posición teleológica de medios y fines. Desde un principio, la estructuración de reflejo intelectual y posición teleológica asume nociones y experiencias que se construyen en conjunto, históricamente. De allí que según Lukács cada concepto, cada noción, cuya formación en la conciencia tiene al reflejo intelectual como un momento, requiere de un sistema

---

<sup>291</sup> La capacidad y necesidad de construir que permita *evocar* la dinámica del contenido en el espectador, como un elemento para la experiencia de la totalidad procesual de la obra —y por ello de la sociedad que sirve de contenido—, es un concepto central en la estética lukácsiana, que lo coloca a medio camino entre las llamadas “estéticas de la producción” y “estéticas de la recepción”. Sobre el concepto de evocación en Lukács cf. RENNER (1976: 121 ss.).

<sup>292</sup> A lo largo de las obras tardías de estética hay una permanente atención a la historia, y esto pese a que según el prólogo a *EÄ*, el estudio socio-histórico de la obra de arte estaría en la tercera parte, que finalmente no se escribió. ZOLTAI (1993) ha llamado la atención que aun la presentación de conceptos filosóficos y de sus relaciones, que es el plan realizado para la primera parte sí escrita —i.e. *EÄ*—, en lugar de suponer una separación mecánica entre materialismo dialéctico y materialismo histórico, contiene una crítica a esa separación.

desarrollado de signos lingüísticos que permita dar alcance universal a las nociones que se forman en la praxis.

die sprachliche Fixierung von Verallgemeinerungen der Erfahrungen beim Arbeitsprozess ist ein wichtiges Vehikel nicht nur für ihre Aufbewahrung, sondern auch -gerade auf Grund des eindeutigen Festhaltens- für ihre Höherentwicklung und Weiterentfaltung. Der wichtigste Schritt in dieser Richtung ist der von der Vorstellung zum Begriff (1987, I: 77).

De allí la relación estrecha reconocida por Lukács entre lenguaje y pensamiento bajo el esquema de una praxis social (cf. 1987, I: 77s.). Lo que nos interesa específicamente de esto es que la generalización que lleva a cabo el pensamiento con la intervención del lenguaje permite un distanciamiento de la realidad en el que el hombre toma conciencia de su capacidad para dar forma a conceptos y nociones, y para disponer los diferentes momentos del trabajo.<sup>293</sup> El reflejo intelectual científico inicia según el esquema de Lukács con la generalización de la articulación de reflejo intelectual y posición teleológica en orden a captar analíticamente momentos esenciales del trabajo, y poder realizarlo más efectivamente; así por ejemplo, los conceptos más básicos del pensamiento abstracto (analogía, diferencia, no contradicción, etcétera,) son experimentados y abstraídos de casos concretos y sirven de referencia para nuevas acciones. Se pone en marcha un proceso dialéctico que redundará en el enriquecimiento y la complejización del campo de mediaciones que intervienen en el reflejo intelectual como relación entre la conciencia y la realidad social. El reflejo intelectual estético aparece como posible cuando el hombre es ya capaz de concebir los objetos en el espacio del “para nosotros”, en el espacio de su significación humana y social. En esta instancia, la materia prima elaborada adquiere una nueva objetividad que, sustentada en el ejercicio libre y consciente de la subjetividad, se inserta en el plano de las objetividades del mundo humano. Si bien la materialidad en-sí de los objetos es la misma en todo momento, lo que se agrega es resultado del hecho que el hombre les ha impuesto su esencia genérica, intentando desplegar a partir de las potencialidades de los objetos, contenidos de significación humana. Por ello puede afirmarse que el reflejo intelectual emerge con una orientación conscientemente puesta, en la objetividad de la obra, hacia la subjetividad social. En *EÄ* afirma Lukács con relación a esto: "Dass die Mimesis eine Intention auf Objektivität beinhaltet, versteht sich von selbst, ebenso, dass der bereits wiederholt [erwähnte]<sup>294</sup> anthropomorphisierende Charakter der

---

<sup>293</sup> Puede decirse que “se reconoce” en la objetividad de los objetos de la realidad social, en tanto que cada objetividad social es el resultado de la enajenación de la subjetividad humana.

<sup>294</sup> Lectura sugerida por el editor Benseler.

ästhetischen Setzung, ihr Gerichtetsein auf Evokation eine Tendenz auf Subjektivität ausspricht“ (1987, I: 524). La objetividad del objeto muestra, i.e. “transparenta”, la subjetividad que lo constituye, resultando en una unidad objeto-sujeto que solo se da en el nuevo plano característico del arte.<sup>295</sup> Hay que hacer dos distinciones sobre esto: una cosa es la objetividad de la materia prima —que puede ser la naturaleza humanizada, o más comúnmente, un fenómeno social— y otra la objetividad del producto en el nuevo plano producido. Antes hemos visto que Lukács distingue en la conciencia del trabajador un principio activo que es capaz de encontrar las potencialidades del objeto para ser transformado en relación a un fin establecido en el trabajo, de modo que puede hacer surgir, a partir de aquellas, determinaciones nuevas que no se hallaban contenidas en el objeto ni en la naturaleza y que permiten la construcción de algo sustancialmente nuevo. El papel de la conciencia activa, sin embargo, no lleva a construir todas las determinaciones del objeto que sirve de material, y una parte fundamental del reflejo intelectual (estético) consiste en la formación de una imagen mental de las reales determinaciones del objeto que *indican* al hombre.

Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass die ästhetische Objektivität keineswegs ein Kündigen der Wirklichkeit bedeutet, einen notwendig abstrakt bleibenden Versuch, von irgendeiner subjektiven Forderung (Vollkommenheit, Entsprechen einem Ideal) diktiert, über diese hinauszugehen. Es kommt vielmehr darauf an, in der Objektivität selbst jene Momente zu entdecken und aus ihr zu entwickeln, in welchen ihre Angemessenheit an den Menschen sichtbar wird (1987, I: 525).

El descubrimiento de momentos que hacen visible a lo humano media igualmente el surgimiento de nuevas determinaciones que no se hallaban en el objeto, y que surgen en la particular articulación de posición de fin y de reflejo intelectual que caracteriza a la actividad estética. Se trata entonces del fenómeno de la evocación —a partir de un determinado ser-exactamente-así (*gerade-so-sein*) de la realidad social que proporciona el material a la elaboración del contenido artístico, y la añadidura de nuevas nuevas determinaciones surgidas por la libre actividad imaginativa del artista— de la “genericidad humana” en el medio homogéneo de lo estético. En la construcción libre de una obra de arte evocativa, adquiere importancia la noción lukácsiana de mimesis. En *EÄ* y *ÜdB* la argumentación sobre la mimesis como concepto útil para entender la peculiaridad del reflejo estético y de la obra de arte ocupa un papel central. Como expresión de la tendencia general en toda la estética lukácsiana de afrontar la actividad

---

<sup>295</sup> LUKÁCS (1987, I: 524): "Will man jedoch die Wesensart dieser Einheit richtig verstehen, so muss nicht bloß diese selbst stets festgehalten werden, sondern auch die Eigenart der hier zur Wirksamkeit gelangenden Subjektivität und Objektivität".



artística como un proceso en el cual forman parte sustancial tanto la libre actividad subjetiva del autor como del receptor, la mimesis se entiende como una forma particular de operación que tiende a conseguir la evocación —en el medio homogéneo de lo estético— de la genericidad humana, con el recurso a actividades imitativas que permiten la reconstrucción de aquella genericidad en la subjetividad del autor y del receptor. En vista de que el medio homogéneo de lo estético es donde se expresa la genericidad, la argumentación de Lukács conecta la naturaleza y la función de lo mimético con el tratamiento de la homogeneización.<sup>296</sup>

Tanto en *ÜdB* como en *EÄ* Lukács confirma que, como resultado del devenir de la división del trabajo y de la consolidación de la forma de mercancía como instancia mediadora en las relaciones materiales, lo que denomina el hombre total (*ganzer Mensch*), i.e., el hombre en la variedad y diversidad de prácticas y cosmovisiones que ejecuta en el espacio de su vida diaria, se encuentra participando de una vida heterogénea. Este hombre particulariza, especializa, aísla, sus facultades espirituales y físicas en las diferentes parcelas de producción o en las distintas instancias de la vida social que corresponden a diferentes tipos de relaciones sociales. La heterogeneización de la vida personal es un fenómeno corriente en el capitalismo avanzado. Sin embargo de esta condición general, existen instancias particulares en las cuales el individuo es capaz de concentrar todas sus fuerzas humanas en una tarea única. En tales momentos el hombre *suspende* la heterogeneidad de la experiencia inmediata del mundo social, y la tarea a la que se entrega “absorbe” o “eleva” a un mismo nivel, las facultades que se ejercitan; acontece entonces un proceso de homogeneización. A través de la homogeneización la particularidad que corresponde a la vida del individuo se funde con la “genericidad”, i.e., con el estado de las potencialidades y facultades de la esencia genérica humana. Cada vez que el individuo se eleva a sí mismo al nivel de la genericidad, deviene en lo que Lukács ha denominado “totalidad de hombre” (*den Mensch “ganz”*), en el sentido de que —como veíamos en el apartado 3.1.1— efectivamente concentra todo lo que es en *una* dimensión de su vida. La homogeneización es el medio natural por el cual el hombre conduce esta elevación a la genericidad (cf. HELLER 1968: 223). Lukács reconoce varias instancias por las cuales en la actividad de la vida cotidiana se da pie a tal proceso —como por ejemplo, en la actividad política comprometida, o en el mantenimiento de una decisión ética—, pero, así mismo, deja en claro que es en la actividad estética donde

---

<sup>296</sup> Sobre la conceptualización del medio homogéneo de lo estético en el periodo tardío cf. TERTULIAN (1980: 295-78); ZOLTAI (1987).

se pone de manifiesto de mejor manera la relación entre “la totalidad de hombre” y la homogeneización. Esto es así porque en lo estético esta última se produce con la intervención más característica del medio homogéneo, aquél en el que la presentación de las determinaciones esenciales de la realidad social adquiere su expresión más acabada, y donde la subjetividad del autor y del receptor se dirigen de forma más libre y autónoma al plano de la esencia genérica. La actualización por parte tanto del artista, como del espectador, de la genericidad que es presentada en el medio homogéneo, pone de manifiesto un conjunto de momentos que Lukács aborda con relación a la evocación hecha posible por las operaciones miméticas del arte. En principio la mimesis puede entenderse como una actividad que, fundamentada en el establecimiento de una posición teleológica que orienta la acción, imita a la realidad con la intención de dominarla. La pretensión de imitar, de parecerse a, que es característica de la mimesis, lleva desde el principio la intención de poner en práctica medios y recursos que permitan la evocación subjetiva tanto del que realiza la mimesis como del que la recibe y recrea. De allí que Lukács conciba a esta mimesis evocadora como una operación que incluye al artista y al receptor, y que vea a la obra artística como poseedora de una dinámica interna que, configurada por el artista, cobra efectividad en la persona que la capta. Lo propio de la mimesis estética es la imitación de aquello que reconduce mediante el libre ejercicio de la subjetividad individual aplicada a la relación dialéctica materia/forma, hacia el plano de la genericidad humana, y produce mediante ello una respuesta mental y afectiva. Desde ese punto de vista la operación mimética incluye más momentos que el reflejo, es decir, es más concreta, pero desde un punto de vista filosófico general, tiene su fundamentación ontológica en el reflejo intelectual primario, y después, cuando se consolida la actividad estética, en el reflejo intelectual estético. Antes de avanzar sobre más caracteres definitorios de la mimesis, conviene delucidar más ampliamente la relación entre ambos conceptos.

Como hemos visto,<sup>297</sup> la referencia al reflejo sirve a Lukács para designar la estructura reflexiva que ocurre entre el concepto mental que aparece como parte del proceso compositivo, y la realidad social que sirve de ocasión a la posición teleológica. Como medio para explicar tal estructura relacional que tiene su génesis en el llamado reflejo primario que es paralelo al “salto” ontológico del surgimiento del ser social, el reflejo puede ser abstraído como una categoría a ser aplicada a todo espacio en la realidad que manifieste la relación reflexiva descrita. Debido al carácter “modélico” de la estructura

---

<sup>297</sup> Cf. apartado 3.1.1.

del trabajo, que según vimos Lukács analizó en *Ontologie*, las diferentes relaciones sociales que ocurren en cada espacio o faceta del mundo social (la economía, el derecho, la política, la ciencia, el arte, etcétera) tienen una relación de reflejo con la categoría (abstraída) de trabajo. En la medida que el carácter modélico del trabajo se halla supuesta en la argumentación de *EÄ*, la noción de reflejo tiene ya en aquél escrito una dimensión ontológica, pues sirve para expresar la unidad categorial de los diferentes espacios de la realidad y de las modalidades de acción (de la vida cotidiana, artística y científica), al mostrar que las mismas categorías se encuentran en cada una de ellas y se refieren en *última instancia* a la actividad social propia de la vida cotidiana (cf. HELLER: 227). La mimesis, que designa operaciones que el sujeto realiza para evocar al contenido histórico-social con base en la imitación de determinaciones reales, está también incluida como parte de la relación reflexiva entre las objetividades sociales y la realidad cotidiana, pues tiene como su punto de partida la vida heterogénea del individuo en el capitalismo y se refiere, pese a las peculiaridades de cada imitación, *en último grado* a aquella. En ese sentido la noción de mimesis nos conduce a la estructura de relación reflexiva entre las objetividades del mundo social (como la estética, la eticidad, lo político) y la vida cotidiana, y es un concepto que permite reconocer la unidad de las categorías del ser social que en todas ellas se particularizan. De la misma manera que se puede abstraer la estructura del reflejo para indicar una condición ontológica de la realidad, es posible de acuerdo con los postulados lukácsianos abstraer la estructura de las operaciones miméticas para indicar el carácter *asimilativo* que en cada esfera tiene la actividad humana respecto de la vida cotidiana, y así señalar la prioridad de las categorías del ser social que en ella emergen. En el ámbito propio de lo estético las operaciones miméticas se distinguen por la homogeneización de las determinaciones de la vida cotidiana de una manera que hace posible expresar la genericidad, esto quiere decir que son un instrumento en la creación de una relación reflexiva que fundamenta la *superación* en el medio del arte, de los contenidos propios de la vida cotidiana. Las operaciones miméticas, con su búsqueda de una representación de lo real que asume la copia de lo objetivo pero lo trasciende hacia la evocación de la genericidad, confirma el papel activo de la subjetividad que es fundamentada por el esquema lukácsiano del reflejo estético.<sup>298</sup>

Como resultado del papel activo de la conciencia en la creación del objeto de la labor estética emerge una nueva objetividad de lo estético, que, relacionándose dialécticamente con el espacio propio de la vida cotidiana, influye y es influido por

---

<sup>298</sup> Un estudio que analiza las relaciones entre reflejo y mimesis en *EÄ* se encuentra en GÖCHT (2012).

ella.<sup>299</sup> En principio tal forma de relación puede ser reconducida hacia todas las categorías que forman la realidad social. Hablando del contenido de las categorías dice Lukács:

Die Objektivität dieser kategorialen Formen zeigt sich auch darin, dass sie in der Widerspiegelung der Wirklichkeit unendlich lange Zeit gebraucht werden können, ohne dass die geringste Bewusstheit über ihren Charakter als Kategorien eintritt. Diese Lage hat zur Folge, dass - allgemein - Alltagsdenken, Wissenschaft und Kunst notwendigerweise nicht nur dieselben Inhalte widerspiegeln, sondern diese auch als von denselben Kategorien geformt erfassen (1987, I: 49).

Pero el reflejo que hace lo estético de las categorías ontológicas que influyen en toda la dinámica de la marcha social, se diferencia de las otras modalidades de reflejo por su forma de referirse a aquellas, es decir, por tomar y representar las determinaciones esenciales relativas a lo humano. Tal forma de relación con la estructura categorial de la realidad hace que Lukács considere al reflejo estético una forma primitiva y peculiar de autoconocimiento del hombre.<sup>300</sup> En la *Ontologie*, se refiere a que la tendencia hacia el autoconocimiento del hombre por intermedio de la captación de lo esencial social, es característica y puede ser rastreada tras todo producto artístico.

Sein Objekt [del reflejo] ist, wie ebenfalls bereits angedeutet, die konkrete Umwelt des Menschen, die Gesellschaft (der Mensch in der Gesellschaft), der Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur, freilich vermittelt durch die Produktionsverhältnisse; all dies wird aber erlebt vom Standpunkt des ganzen Menschen. Das heißt, hinter jeder künstlerischen Tätigkeit steckt die Frage: Wieweit ist diese Welt wirklich eine Welt des Menschen, die er als seine eigene, als seinem Menschtum angemessene zu bejahen imstande ist? (1987, I: 225).

Sobre lo que significa aquella tendencia volveremos más adelante al discutir lo que Lukács identifica como la tendencia desfetichizadora del reflejo. Ahora notamos que, con el fin de conseguir una representación de lo esencial social, el reflejo estético media el reconocimiento y la proyección de las leyes causales que reinan en el mundo natural y en los procesos sociales, subsumiéndolas en un ordenamiento ulterior que toma en cuenta su influencia y relevancia para la representación de lo humano:

das annähernd richtig reproduzierte Gesetz erscheint nicht in seinem gesamten objektiven Umkreis, in seinen gesamten objektiven Verzweigungen etc. -darauf ist das Interesse der wissenschaftlichen Widerspiegelung gerichtet-, sondern es wird als wirkende Macht in die Welt der menschlichen Schicksale einverleibt, es kommt von ihm nur so viel und nur auf

---

<sup>299</sup> SZILI (1993) afirma que dos “conceptions of objectivity”, es decir una noción epistemológica de objetividad y una distinción meramente epistemológica, no logran conciliarse en la argumentación que Lukács sigue en *EÄ*; interpretación con la cual no podemos coincidir.

<sup>300</sup> Esto es estudiado con mayor extensión en LUKÁCS (1969: 299-318).

solche Weise zum Ausdruck, wie es für deren immanente Dialektik entscheidend wird und wie diese entscheidende Rolle beschaffen ist (1987, I: 729).

Con aquella condición, el reflejo se halla en la posibilidad de mostrar significativas relaciones entre las cosas, y las importantes condiciones dialécticas (*dialektische Sachverhalte*) que rigen el mundo social (ídem). En el reflejo estético, por su tendencia a captar en las determinaciones objetivas su relación con los temas y los asuntos que involucran la esencialidad humana, lo estético se encuentra en una relación más amplia y más compleja con los contenidos de la vida cotidiana, por lo cual presenta con una mayor espontaneidad e inmediatez la influencia de las categorías sociales. De allí que en el área de lo estético la articulación de las determinaciones de la vida social tenga una expresión más inmediata que aquella que se da en la filosofía o en la ciencia. Lo que no quiere decir que el arte represente una mayor verdad que la ciencia o la filosofía. Como todo reflejo intelectual lo estético es una instancia de conocimiento que necesita de un cierto grado de adecuación objetiva a la cosa, y puede decirse que “se adecua” a las determinaciones objetivas de lo humano, pero hay aquí una diferencia de orientación: la verdad a la que tiende la representación artística solo resalta y articula en su propio plano las determinaciones que expresan la esencial humano y las grandes cuestiones que atraviesan la sociedad —presentadas con las condiciones que permite la totalidad intensiva que es toda obra de arte—<sup>301</sup>; la ciencia por su lado busca la abstracción, a partir de la articulación concreta de medios y fines en la praxis, de relaciones orgánicas y uniformes, las cuales se alejan cada vez más progresivamente de lo dado inmediatamente para permitir una mayor universalización y especialización del trabajo intelectual y material.

La objetividad estética cobra un rol más predominante en su relación con las categorías objetivas de lo social, mientras más se complejiza, sometida a la ley de irreversibilidad histórica de los complejos de leyes causales que allí opera, la civilización humana (cf. 1987, I: 64). La extensión e influencia del reflejo intelectual estético y de las obras que permite articular, que se puede comprobar históricamente, es expresión del avance de la civilización. Lo que no quiere decir que se trate de una correspondencia inmediata de los avances, como en una progresión aritmética en la cual a tal grado de desarrollo de las fuerzas productivas siguiese un tal grado de desarrollo artístico; esto no sería posible, pues la objetividad que conforma el arte tiene sus propias reglas y sus

---

<sup>301</sup> Ya hemos visto como de esto se sigue la prioridad del contenido para la configuración de las formas. Cf. apartado 2.2.2.

propias necesidades internas, y la influencia de las mediaciones que intervienen en la relación de lo estético con la vida cotidiana y con los otros espacios sociales resulta en que la dinámica de lo social y el devenir peculiar de lo estético manifiesten un “desarrollo desigual”. Lukács no deja de insistir sobre la complejidad de este proceso, criticando por ejemplo cualquier intento idealista de ordenar analíticamente las relaciones entre los diferentes niveles de lo estético como de conceptos que se superan sintéticamente unos a otros:

Die Dialektik der Wirklichkeit ist aber weit komplizierter als derartige Schemata. Wir haben ja gesehen, dass die von uns geschilderten künstlerischen Richtungen und die ihnen entsprechenden Werkstrukturen nicht auseinander entstanden, sondern ästhetische Widerspiegelungen und Ausdrucksformen einer komplizierten historischen Entwicklung sind (1987, I: 470).

Al considerar el esquema lukácsiano de la complejidad del desarrollo social, de la que el ámbito estético es un momento, y la determinación en última instancia de este desarrollo por la dinámica económica, se comprueba un rasgo más de la aproximación lukácsiana al reflejo estético. Aunque fuese posible redirigir teóricamente, por intermedio de relaciones reflexivas reconstruidas, una objetividad concreta hasta el estado general de una tendencia histórico-social, sucede que en cada “momento hacia adelante” de la tendencia se produce la intervención de la conciencia de los sujetos para dirimir la constitución y la articulación de medios y fines y el camino a seguir, por lo cual, la expresión de la tendencia *en la objetividad* es algo contingente. Tal fenómeno toma su mejor expresión en el reflejo estético que es construido a partir del contenido social, dado su carácter antropocéntrico y antropomórfico, que hace posible y promueve un mayor despliegue de las capacidades subjetivas de los sujetos. El papel de la subjetividad en lo estético es tal que Lukács insiste en que el camino de complejización y enriquecimiento de las determinaciones que intervienen en la relación del reflejo estético con el curso de la vida cotidiana, no significó un proceso uniforme y consonante. El paso del reflejo intelectual de la vida cotidiana —y de la forma del reflejo mítico-mágico en los primeros momentos— hacia el reflejo intelectual artístico no fue un paso determinado mecánicamente, sino que fue un resultado contingente resultado del actuar concreto de los individuos.<sup>302</sup> Para Lukács el reflejo intelectual emergió de la

---

<sup>302</sup> Esto se muestra en la comprensión que Lukács tiene del surgimiento de las operaciones miméticas. E.g (1987, I: 470): "Einerseits darin, dass das Erwachen der Mimesis keinen historischen Zusammenhang mit der der Altsteinzeit hat; sie entsteht nicht nur spontan aus den neuen Lebensverhältnissen, sondern ist auch qualitativ von jener so tief verschieden, dass sie keineswegs als deren Fortsetzung betrachtet werden kann".

intervención y la acción consciente, en un fenómeno que solo puede describirse como de otro “salto originario” de discontinuidad como aquél que da origen a la humanización, y, como todo paso adelante en las tendencias histórico-sociales, su desarrollo concreto no era, y no es, predecible de antemano.

Y si el camino no es predecible, tampoco es prescriptible. Es distintivo de la filosofía estética de Lukács que el problema de lo bello no ocupa un lugar central en su argumentación ni, en general, los fines usualmente asignados al arte por la filosofía estética de la época moderna y de la Ilustración. POZLER (1993) tiene razón cuando llama la atención sobre el hecho de que la obra de arte, problema tradicional de la estética, no llega a ser abordado como tal en lo que fue el texto publicado de *EÄ*. Lo que se construye con el reflejo estético es un nuevo plano, un nuevo medio homogéneo en el que ciertas características son resaltadas —como vimos— de la objetividad social de la vida cotidiana; la obra de arte está en aquél medio, lo efectiviza, pero la orientación de la reflexión filosófica está más bien en el “medio de lo estético”, y se mueve permanentemente en aquél para caracterizar la obra. Como dice POSZLER (1993: 498):

He defines what the work is, what outer notions determine the work, and what happens outside at it is coming into being. But he no defines what the work is like, what inner notions determine it, and what happens in it after coming into being. That is, the place of the work is determined in the aesthetic-artistic sphere.

El desplazamiento de la reflexión hacia la objetividad estética redundaba en la tendencia a mostrar cómo sus caracteres, objeto, y finalidad distintivos permiten analizar y explicar las pretensiones de la forma y el contenido; estudiando la articulación de los elementos de la obra de arte bajo el horizonte más abarcador de la naturaleza de la objetividad estética. El enfoque en el “medio de lo estético” resalta mejor que las técnicas compositivas o la estructura formal, el papel constituyente de la subjetividad. Al ser el devenir histórico de la objetividad estética algo permeado constantemente por la subjetividad, y al ser el arte el área donde con mayor libertad creativa son reflejadas las determinaciones sociales, es poco lo que se puede decir apriorísticamente sobre los materiales usados y de la forma de su uso, sobre las condiciones que debe tener el producto artístico, o sobre las formas en que debe ser captado. Los análisis de Lukács —que pudieron considerarse programáticos en cuanto parecían defender una forma dogmática de realismo anclada en el siglo XIX (cf. ROSENBERG 1964: 409)— se detienen en *EÄ* en un plano más bien analítico y descriptivo respecto de la forma en que funciona el reflejo estético. Como vimos, el contenido estético toma como base el contenido de la vida cotidiana, y esta es una realidad

permeada por la subjetividad y por la indeterminación en el campo de posibilidades, lo que hace un falso problema definir concretamente cuáles características concretas debería tener una obra de arte y cuáles deberían ser las relaciones permanentes entre forma y contenido que realizan la obra. El papel de la crítica, que investiga el modo en que se ha llevado a cabo el proceso de reflejo estético partiendo del contenido, para así cumplir las pretensiones y las legalidades inmanentes a la objetividad estética, es siempre *post festum*.<sup>303</sup>

Al abarcar la vinculación compleja entre reflejo estético y vida cotidiana, Lukács recurre a una precisión conceptual respecto del modo en que el hombre se dispone a sí mismo en su relación con el mundo. Esto se halla implicado también en la distinción, ya mencionada,<sup>304</sup> entre *der ganze Mensch* (hombre total) y *der Mensch "ganz"* (hombre enteramente tomado).<sup>305</sup> De acuerdo a Lukács se comprueba una diferencia significativa entre la relación de la conciencia con la actividad de la vida ordinaria, y la relación de la conciencia con las actividades propias del reflejo intelectual estético y científico.

Vorläufig kann bloß gesagt werden, dass die Verhaltensart der Menschen wesentlich von dem Objektivationsgrad ihrer Tätigkeit abhängt. Wo diese [Objektivationen?]<sup>306</sup> die höchste Stufe erreichen, also in Wissenschaft und Kunst, bestimmen deren objektive Gesetze das menschliche Verhalten zu diesen von ihnen selbst geschaffenen Gebilden. Das heißt, alle Fähigkeiten des Menschen erhalten ein - teils instinktives, teils bewusstes, anerzogenes - Gerichtesein auf die Erfüllung dieser objektiven Gesetzmäßigkeiten (LUKÁCS 1987, I: 63-4).

Cada objetividad social va constituyendo una legalidad particular que se encuentra determinando la relación que el comportamiento humano tiene con los productos y elementos de ese nivel. Qué es lo que el hombre pone en juego, qué es lo que exterioriza de sí mismo, y qué es lo que cultiva de sus facultades, están condicionados por la particularidad de cada legalidad. Ocurre en cada caso una especificación respecto del procedimiento en la vida cotidiana: "Die Wirkung der entwickelten und ausgebauten Objektivationen wie Wissenschaft und Kunst äußert sich vor allem darin, dass die Kriterien für Auswahl, Gruppierung, Intensität etc. der eingesetzten subjektiven Tätigkeiten viel genauer umgrenzt und determiniert sind als in sonstigen Lebensäußerungen" (ibíd.: 64). Y Lukács afirma que mientras en la vida cotidiana quien se expresa es el hombre total en la amplia variedad de sus facultades intelectuales y

---

<sup>303</sup> De que esto justifica una evaluación *post festum* del "realismo" de las obras de arte analizadas, lo estudiaremos más adelante.

<sup>304</sup> Cf. supra, p. 211 ss.

<sup>305</sup> Según la traducción del término en INFRANCA (2005: 150).

<sup>306</sup> Conjetura del ed. Benseler.



físicas —si bien parcializado por heterogeneidad de la vida cotidiana, que divide la actividad en áreas especializadas—, ocurre en cambio una concentración significativa de la expresión de lo humano cuando se actúa en el campo del arte y de la ciencia.

Es ist also immer wieder der ganze Mensch, der sich in einer solchen äußersten Spezialisierung ausdrückt, nur mit jener sehr wichtigen dynamisch-strukturellen Veränderung (im Gegensatz zum Durchschnittsfall des Alltags), dass seine einheitlich mobilisierten Eigenschaften sich gewissermaßen in jener Spitze konzentrieren, die auf die von ihm intentionierte Objektivation gerichtet ist. Wir werden deshalb, wo im Folgenden von diesem Verhalten die Rede sein wird, vom „Menschen ganz“ (in Bezug auf eine bestimmte Objektivation) im Gegensatz zum ganzen Menschen des Alltags sprechen. (Íbid.: 64).

El hombre que se expresa en el arte es el mismo que se presenta en la vida ordinaria, pero se expresa todo él concentrado en aquella punta concerniente a la actividad estética —de allí que Lukács hable del hombre “concentrado”, en este tipo de relación, como una *totalidad de hombre*—. En tanto objeto de la tendencia antropomorfizadora y antropocéntrica del arte, el objeto de la actividad artística se halla dispuesto según las legalidades de la objetividad estética, y es experimentado acorde a las posibilidades que aquella ofrece. Al presentar a lo humano según este esquema, el arte se convierte en un reflejo en el cual el hombre puede reconocerse. A causa de este papel Lukács asigna al arte un lugar importante en aquella tarea histórica, iniciada con el salto primitivo hacia la humanización, que designa como la consecución de un hombre multilateral (*alloseitiger Mensch*); pues si en un principio el trabajo emerge desplegando y desarrollando históricamente las facultades humanas, el reflejo estético es el que presenta a la conciencia —en la inmediatez de la experiencia sensible y con sus propios medios— aquello que es más esencial, más significativo de lo humano en el todo del proceso.<sup>307</sup> En el plano individual esto se transmite en que la obra de arte concreta tiene para el receptor la condición de la individualizada (*individualisierte*) y más universal (*allerallgemeinste*) catarsis (cf. LUKÁCS 1987, I: 773). Y es que según su filosofía es a través, de la experiencia individual del arte, que grandes cuestiones sociales son puestas al reconocimiento de la conciencia, superando la complejidad y vaguedad en que se mueve la experiencia en el vasto campo de las determinaciones de la vida cotidiana. Por esto reconoce una relación intrínseca entre el proceso que se efectiviza con la mimesis

---

<sup>307</sup> En (1987, I: 504), e.g., habla de la concentración del interés humano y social que se produce en el medio homogéneo construido mediante la mimesis artística. Y en 630 afirma que "dem 'Menschen ganz' eignet gerade jene Verhaltensart, die aus der Einbeziehung aller Fähigkeiten, Empfindungen, Kenntnisse, Erfahrungen etc. in die Konzentration auf das homogene Medium einer jeweiligen Kunstart entspringt".

artística —desde la creación por el autor hasta su recepción por el espectador— y un proceso de catarsis concebido por los clásicos (cf. ZOLTAI 1993: 541).

La expresión de lo esencial de forma catártica requiere según Lukács la ejecución de una especie de juicio, que, aparte de asemejar una verdad histórica, incluye la valoración, la toma de partido (cf. 1987, I: 230 ss.). El juicio estético se consuma con la reproducción de lo que es comprendido y elegido subjetivamente por el artista como lo significativo entre los fenómenos; se produce una relación ejemplarmente libre entre sujeto y objeto, sin perder por ello contenido, sin perder objetividad: “Nur im Ästhetischen involviert das fundamentale Objekt (die Gesellschaft im Stoffwechsel mit der Natur) in Bezogenheit auf ein —das Selbstbewusstsein herausarbeitendes— Subjekt die untrennbare Simultaneität von Reproduktion und Stellungnahme, von Objektivität und Parteinahme“ (1987, I: 231). La toma de posición subjetiva de lo esencial, que es un elemento de la imprescriptibilidad y en último término de la impredecibilidad del arte, sigue el modelo del reflejo intelectual en el sentido de que el contenido frente al cual se ejercita es siempre lo histórico-social, de allí que deba acercarse, a su propio modo, al ideal de una ciencia histórica, con la salvedad de que el estado de cosas (*Sachverhalten*) que es tratado se eterniza (*verewigt*), dándole una valoración y una significación distintiva, colocándolo como un momento del desarrollo histórico del género humano (cf. 1987, I: 231). Además, dado que la estructura del proceso del trabajo permanece como modelo de las otras actividades sociales, y que el arte requiere la articulación de un reflejo intelectual con la posición teleológica de medios y fines, entonces el arte actualiza siempre la búsqueda formal hacia la actividad útil que se encuentra orientando la realización de cada praxis. El tipo de juicio que el reflejo intelectual artístico consume, permite comprender la utilidad buscada en el plano de la objetividad estética: ser una forma de autoconciencia en el sentido de autoconocimiento, pero también en el de autovaloración moral, del devenir histórico de la humanidad y de sus significativos momentos, que es vuelto inmediatamente sensible/perceptible a la conciencia en la concreta totalidad de sentido que llamamos obra de arte.

### 3.2 ONTOLOGÍA Y FENOMENOLOGÍA DEL REFLEJO ESTÉTICO

De haber llegado Lukács a escribir la segunda y tercera partes que tenía planeadas como continuación de *EÄ* (cf. 1987, I: 9), es probable que la mayor parte los textos elaborados estaría ocupada por investigaciones fenomenológicas versadas sobre la

configuración concreta que la actividad y la obra artística han adquirido, o adquieren, en el proceso histórico-social que es la totalidad de lo real. La actividad artística en su expresión efectiva, y la obra de arte que ésta produce en condiciones histórico-sociales específicas, sólo podían ser abordadas como tema luego de haber estudiado su génesis ontológica en el fenómeno del surgimiento de una nueva forma de objetivación; a su vez, la emergencia de la forma de objetivación estética solo puede hacerse transparente mediante la explicitación de la génesis de los otros fenómenos de objetivación que parten de la vida cotidiana, y mediante un adecuado estudio de la extrañación y alienación de la genericidad humana; de allí la necesidad de una *Ontología del ser social* que explicitara y pusiera en claro la peculiaridad de la objetivación estética frente a la estructura general de la objetivación. Los textos de *ÜdB*, *EÄ*, y *Ontologie* cumplen este cometido. Por otro lado el estudio general de la actividad humana en su conjunto, de la que la actividad estética es una dimensión, iba a ser uno de los objetos centrales de la proyectada *Ética*, construyendo con ello un tema que complementaría el estudio filosófico requerido para entender ontológicamente el fenómeno de la actividad artística. Teoría estética, ontología, y ética, los tres campos filosóficos en los cuales se ocupó el Lukács del último periodo, comparten el intento de sentar una fundamentación filosófica de la realidad social con un interés sistematizador y generalizador, y este carácter es tan pronunciado, que hemos visto a Lukács sentirse conducido a pasar de un área a otra, pues en principio no sería posible establecer postulados filosóficos generales de una sin mencionar postulados filosóficos generales de la otra. Y fue la perspectiva ontológica, el intento de hallar principios filosóficos de la realidad, lo que motivó que Lukács se sintiera confrontado con la ardua tarea de abarcar sucesivamente al final de su vida cuestiones estéticas, ontológicas y luego éticas. Sabemos que Lukács comprendía a la *Ontologie* como una forma de prolegómeno a problemas tratados en una ética marxista (e.g. 1984: 664), y que en el prefacio húngaro a la reedición de *Mein Weg zu Marx* afirmó que la estética es una parte orgánica de la ontología del ser social (cf. ZOLTAI; 1993: 536). Y tal íntima conexión de la primera parte de la estética, de la *Ontologie* y de los esbozos sobre *Ética*, no existiría sin la “gesellschaftsentologische Richtung” (BENSELER 1986: 737) que campea en las tres y que hace posible complementar los diferentes postulados ontológicos que en una y otra se encuentran. Como vimos, es la *Ontologie* la que muestra los postulados filosóficos más generales sobre una ontología de la realidad social, de modo que postulados de la ética y la estética “calzan” en el marco de una teoría ontológica fundamentada en el proceso dialéctico del trabajo. En

cambio, la perspectiva de tomar como objeto de estudio específico a la objetividad estética o al complejo concreto de la actividad humana, permite explorar y explicitar caracteres ontológicos que llegarían a tener solo una naturaleza episódica dentro de una teoría general de las objetivaciones sociales con la estructura básica del trabajo como su modelo. Por ejemplo, en la *Ontologie* Lukács afirma que ciertas cuestiones como la de la relación entre racionalidad del ser social y sentido del ser humano, una importante cuestión ontológica, solo podría ser estudiada en el conjunto de relaciones dialécticas que rebasan a la actividad social neutra, requiriendo unos análisis más específicos que debían ser abordados en un *Ética* (cf. LUKÁCS 1984b: 636). Por ello es posible afirmar que, sin incluir algunos análisis históricos que pueden hallarse en los trabajos tardíos sobre la concreción de ciertas categorías predominantes del ser social, los tres trabajos, en todo lo que afirman sobre el reflejo estético, comparten una aproximación por principio ontológica. Lukács era consciente de que las categorías histórico-sociales tienen una concreción específica en cada momento del proceso social histórico, y de la influencia de una tal concreción para el modo en que se articula cada objetividad en el marco de la realidad social, de allí que la segunda y la tercera parte proyectadas posteriormente a *EÄ* se habrían ocupado de este problema en lo que hace a la región de la objetividad estética; sin embargo, aquellos textos no fueron escritos, aunque no faltan menciones a la actualidad de la problemática del arte, y referencias a cómo se presenta actualmente la objetividad estética para la creación y la recepción de la obra artística. Este problema, en el que podemos identificar un acercamiento de corte fenomenológico a la esfera de lo estético, será definitorio en la parte conclusiva de nuestra investigación, por lo que buscaremos hacer algunas precisiones generales.

En primer lugar, conviene distinguir entre aproximación fenomenológica y ontológica en la obra de Lukács. INFRANCA ha abordado de manera exhaustiva esta cuestión en varios trabajos y artículos vinculados con el tema (esp. 2005: 263-308; 2007). Convincentemente ha mostrado que los análisis de *GuK* —pese a la interpretación corriente entre los que, entusiastas de la obra juvenil, son críticos de la obra tardía—, no se hallan en contradicción directa con los postulados de la *Ontologie*.<sup>308</sup> Otras veces se han puesto de manifiesto algunas correspondencias sensibles entre las investigaciones *GuK* y ciertas argumentaciones de la *Ontologie*, pero Infranca ha comprobado que las

---

<sup>308</sup> Si bien, a lo largo de toda la obra madura de Lukács, en artículos y libros de filosofía y teoría política, se puede reconocer el debate con varios postulados presentados en *GuK*, cf. BREINES (1979: 535 ss.).

correspondencias manifiestas se deben especialmente al tratamiento del concepto de trabajo. Este concepto es abordado en cada obra respectiva mediante una aproximación metodológica distintiva, hecho que produce a la par que precisas correspondencias, otras tantas diferencias en la argumentación y exposición. La dualidad de la aproximación al fenómeno corresponde a una fenomenología —en *GuK*— y a una ontología —en *Ontologie*— del trabajo. Entre ambas metodologías se comprueba una sucesión lógica, expresada en la sucesión cronológica real de los textos de *GuK* y de *Ontologie* (cf. 2007: 153-4). Un objeto central de *GuK* es seguir, de modo materialista-histórico, la hegeliana “ciencia de la experiencia de la conciencia”. Lukács tenía como pretensión describir la génesis de la conciencia del proletariado sobre la base de un esquema filosófico e histórico recortado según el modelo de la *Phänomenologie des Geistes*, pero en el que ya no es propiamente el despliegue de la autoconciencia, como en Hegel, sino el desarrollo dialéctico e inmanente de las categorías histórico-sociales lo que proporciona la movilidad al proceso. El movimiento dialéctico de las categorías, que se expresa siempre en una determinada “tendencia histórico social” en relación reflexiva con la conjunta dinámica económico-social de las sociedades, es el concepto clave para reconstruir el devenir de las “formas de conciencia social”. Según Lukács, la conciencia de los individuos, que se presenta en la actualización de cada categoría, interviene en los momentos que llevan a su concretización objetiva. Por ello el movimiento histórico de las categorías, que se realiza siempre en una totalidad procesual que coincide con el todo social, es el horizonte frente al que se recorta la conciencia histórica de los pueblos y los grupos sociales. En *GuK* Lukács se ocupa de investigar la articulación de la conciencia individual e intersubjetiva en la totalidad procesual que corresponde a la sociedad capitalista, en vista de que tal relación consistiría —según el esquema tomado de la *Phänomenologie des Geistes*— la figura de la conciencia histórica más reciente. En los análisis y distintas argumentaciones acerca de la relación conciencia-mundo en el capitalismo, se comprueba la importancia central de la categoría social de cosificación (*Verdinglichung*).<sup>309</sup> Según la evolución histórica de las relaciones categoriales, los intercambios entre los individuos que toman la forma de

---

<sup>309</sup> Término que en la tradición marxista proviene de Hegel, quien en la *Phänomenologie des Geistes* la introduce como expresión de la auto-exteriorización del sujeto en una “forma concreta” exterior (cf. HThW 3: 422s.). En Marx designa un momento del proceso de la fetichización de la mercancía, en el que las relaciones sociales que se hallan tras las categorías económicas son tomadas como cosas, por así ejemplo, las nociones abstractas de propiedad y de trabajo (cf. MEW 23: 793). En Lukács expresa aquellas relaciones en las que la alienación de la conciencia individual toma la apariencia de cosa dada y universal”.

relaciones sociales cosificadoras adquieren un rol predominante en la marcha conjunta de la sociedad y en la génesis de las distintas formas de conciencia social. Así, estudiando el fenómeno social de cosificación, Lukács descubre que la génesis de la conciencia del proletariado sigue a la estructura del proceso del trabajo extraño, el cual asimila al obrero al objeto del trabajo producido; lo que quiere decir que la vida del obrero se halla transida por el carácter fetichista de la mercancía que media todo el proceso de producción y distribución en el capitalismo. La influencia de la relación inmediata que la conciencia del trabajador tiene con las determinaciones categoriales propias del trabajo abstracto y enajenado, determina que sea el obrero el que exprese la relación de la conciencia más directa, fecunda e indefinida con respecto del objeto producido en la industria, y que por tanto sea él el más adecuado para mover aquella relación a una etapa superior en la relación dialéctica. Los numerosos e intensivos análisis que Lukács lleva a cabo para sostener esto, y las consecuencias que para el devenir de las tendencias histórico sociales del capitalismo avanzado distingue, no entran como tema en esta tesis. Nos limitamos a señalar que el análisis de la génesis de la conciencia del obrero a través de la estructura del trabajo extraño, supone, primero, la postulación de una fenomenología de la experiencia de la conciencia que se encuentra abocada a un análisis de las condiciones concretas y actuales en que tal proceso se realiza; segundo, que tal fenomenología, al igual que la fenomenología hegeliana, presupone la emergencia de una dimensión estrictamente ontológica, aún cuando se esfuerza por moverse a partir del inmediato *ser-precisamente-así* e histórico del proceso de trabajo” (INFRANCA 2007: 153-4). El principal elemento de la dimensión ontológica es el papel que la actividad productiva tiene en la articulación de las categorías histórico sociales, y con ello, en la estructuración de la totalidad procesual que es cada sociedad en una etapa histórica. En *GuK* la significación ontológica presente en el trabajo está ya supuesta en los distintos análisis de detalle. La argumentación fenomenológica que allí se lleva a cabo es —como ha insistido Infranca (cf. 2007: 154)— un paso lógicamente anterior a la argumentación ontológica. La dialéctica de esencia y fenómeno que se encuentra en Hegel y en Marx muestra que las determinaciones más inmediatas son un primer estadio del camino que la conciencia recorre hasta la captación del rico complejo de determinaciones que se cristaliza en cada fenómeno social, y la comprensión de las determinaciones esenciales. Por tanto no sería posible obtener un diagnóstico adecuado de las determinaciones del ser social, si antes no se ha estudiado y estructurado convenientemente las determinaciones que ejercen una

influencia más directa e inmediata en el medio aparenzial en el que se desenvuelve la conciencia. El paso desde la apariencia fenoménica para la conciencia hasta la esencia de lógica de los hechos y hasta la totalidad procesual, es lo que asegura la pertinencia de la argumentación ontológica; únicamente después de haberse dado tal paso es autorizado el estudio de las determinaciones definitivas del ser social.

El cuadro de mediaciones [el de *GuK*], se halla todavía presente en el Lukács de la *Ontología del ser social*, solo que en rigor, en calidad de *presupuesto*, de tal modo que la teoría del ser social puede finalmente ya especificar en el trabajo, sin ulteriores reconstrucciones, el punto de partida adecuado para una exposición *ontológica* de su objeto (INFRANCA 2007: 154).<sup>310</sup>

Con todo, la diferencia de aproximación hacia los hechos tiene que producir resultados diferentes en la exposición y la argumentación. En particular, no se encuentra en *GuK* el análisis ontológico-genético del trabajo que hemos visto se lleva a cabo en el texto de la *Ontologie*, por lo que el fenómeno de la extrañación solo es abordado en su “dimensión subjetiva”, dejando de lado los diferentes espacios de la realidad social que tienen su génesis en la objetivación de la esencia genérica; hecho que hace que el mismo fenómeno de la extrañación solo sea comprendido parcial aunque no falsamente. *GuK* puede ser leída por tanto, en orden a completarla cabalmente, a precisarla, y a reformarla, como un capítulo antecedente y seminal de la *Ontologie*. Podría pensarse a este respecto en la relación que existe entre la *Phänomenologie des Geistes* y la *Wissenschaft der Logik* hegelianas. Al igual que la *Phänomenologie...*, *GuK* ofrece operando, en concretos momentos históricos, el movimiento dialéctico inmanente de nociones y categorías en el trasfondo del desarrollo de las formas de la conciencia; mientras que en la *Wissenschaft der Logik* los conceptos son más que nada expuestos, suponiendo ya el movimiento histórico concreto, desde un punto de vista analítico y generalizador. Pero mientras que la *Phänomenologie...* podría ser subsumida como momento del sistema de la filosofía hegeliana —recordemos que Hegel la incorpora como capítulo de la *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*—, el enfoque subjetivo sobre el fenómeno de la extrañación propio de *GuK*, que se centra unilateralmente en las condiciones subjetivas del proceso social que justifica la cosificación, hace que los postulados de aquella siempre deban ser contrastados con la perspectiva más objetivista y abarcante de

---

<sup>310</sup> Se comprueba así la estructura de una recursividad hermenéutica entre los momentos fenomenológicos y ontológicos de la investigación filosófica, que son resaltados ya uno o ya otro según el horizonte de cuestiones presentes en cada obra. Una primera investigación exhaustiva fenomenológica (*Guk*) era sin embargo necesaria antes de una investigación exhaustiva ontológica (*Ontologie*).

la *Ontologie*.<sup>311</sup> En este texto, donde se explicitan los presupuestos ontológicos de la esencialidad histórica del ser social, la cosificación se entiende en líneas generales como elemento del esquema conceptual formado por los procesos de objetivación (*Vergegenständlichung*) y de enajenación (*Entäusserung*) de la genericidad (*Gattungsmäßigkeit*) humana por parte del individuo concreto. Ambos conceptos son considerados factores fundamentales del proceso histórico de autoconstitución del hombre en la historia, por medio de la transformación de la naturaleza y de lo real-social, y por la construcción cada vez más compleja de un mundo objetivo social resultado de la actividad productiva (cf. FORTES 2012: 70). La categoría de objetivación expresa el conjunto de determinaciones objetivas que son el resultado de la continua construcción y ampliación objetiva de la capacidad humana de transformar la naturaleza y el mundo social, y, por tanto, de crear las propias condiciones de su existencia. La categoría de enajenación indica las determinaciones que corresponden al fenómeno general de que, siempre que transforma la naturaleza y el mundo social, el hombre lleva a cabo la adecuación de su *subjetividad interior* a las condiciones exteriores del proceso productivo. De ese modo Lukács entiende que el hombre crea objetividades sociales cada vez más complejas según que se desarrollan las fuerzas sociales productivas, y que en ese proceso, transforma su propia subjetividad —enajena sus facultades intelectuales, emocionales y físicas— con base en las objetividades existentes y aquellas que se busca transformar y/o crear según cada particular articulación de reflejo y posición teleológica. En otras palabras, la pareja objetivación/enajenación revela que el hombre, en tanto sujeto, *objetiva* permanentemente su mundo social al mismo tiempo que transforma continuamente su propia naturaleza de “sujeto colocador de objetivaciones” (cf. LUKÁCS 1986: 358). En esta *abstraída* relación con la objetivación, la enajenación aparece como categoría ontológica distintiva del ser social y originalmente neutra. Siguiendo la asimilación y crítica de los conceptos de trabajo y de alienación (*Entfremdung*) que desarrollara Hegel, particularmente en la *Phänomenologie des Geistes*, Lukács entiende que el proceso de enajenación de la subjetividad individual en el trabajo involucra, junto a la transformación interior de las facultades y potencialidades subjetivas, la reapropiación efectiva de aquellas en una personalidad individual íntegramente desarrollada. Tanto para Lukács como para Marx, si bien el trabajo desarrolla las facultades intelectuales, emocionales y físicas de los sujetos, al

---

<sup>311</sup> Recuérdese la crítica que en el “Vorwort” al tomo segundo de las obras completas (LUKÁCS 1968c), se hace a las consecuencias subjetivistas de la argumentación de *GuK*.



mismo tiempo desarraiga al individuo particular de aquellas, impulsando solamente las cualidades fragmentarias y altamente especializadas que corresponden a la parcela de la división del trabajo en cada trabajador se maneja. Hegel había postulado la superación de la distanciamiento entre el sujeto y las potencialidades que nacen en y con el trabajo de manera conceptual, en un momento superior a aquél en que se mueven los fenómenos característicos del trabajo social, en el plano del Espíritu Absoluto; Marx y Lukács criticaron una tal superación como abstracta, y finalmente, ficticia. Para Lukács el verdadero despliegue y cumplimiento de la enajenación conlleva la re-apropiación de las facultades y potencialidades humanas en un proceso que se orienta el desarrollo de una personalidad completa, por el cual se aplican las cualidades subjetivas en su conjunto al cultivo del hombre individual entero. La falta de aquella re-apropiación en el individuo, es decir, la falta de una actualización por parte del sujeto de sus capacidades humanas en las diferentes facetas de su accionar, es designado con el nombre de alienación (*Entfremdung*).<sup>312</sup> En el capitalismo contemporáneo, la alienación, entendida como la falta de re-apropiación en diversos grados y modos, es una característica común de todas las actividades económico-sociales, resultado tanto de la división social del trabajo como de la fetichización de la mercancía. Como parte de la investigación sobre las cuestiones vinculadas con la alienación de la subjetividad, aparece en *Ontologie* el fenómeno social de cosificación. Las diferentes instancias que en esta obra ponen en primer lugar al problema de la cosificación se corresponden estrechamente con el análisis fenomenológico de los efectos en la subjetividad de los sujetos de la fetichización de la mercancía (cf. LUKÁCS 1986: 125 ss., 219, 227, 302).<sup>313</sup> Corresponde al momento de la argumentación en la que los conceptos ontológicos abstraídos en el curso de la argumentación filosófica se “disuelven” en históricas instancias concretas que se ubican en el plano de la conciencia de la vida cotidiana de los hombres y sus experiencias inmediatas. El capítulo de *Ontologie* dedicado a la alienación (*Entfremdung*) avanza sobre las categorías generales que formarían parte de una tal investigación, tomando como referente a las categorías ontológicamente consideradas de trabajo, objetivación y enajenación. Si la alienación puede entenderse como una posibilidad permitida por la

---

<sup>312</sup> Coincidimos con Fortes cuando afirma que la posibilidad de la ausencia de re-apropiación se halla dada por la desigualdad que existe entre el desarrollo del proceso de objetivación social y el proceso por el que el individuo transforma su propia subjetividad (cf. FORTES 2012: 76).

<sup>313</sup> No coincidimos, en este sentido, con la apreciación de TERTULIAN (1993) y ANTUNES (2012) de que en *Ontologie* se plantearía la existencia de unas “cosificaciones inocentes” fundamentalmente diferentes a las “cosificaciones alienadas”; pues en todo momento aparecen mediando la comprensión del fenómeno social de cosificación las distintas consecuencias deformadoras de la fetichización.

desigualdad existente entre el proceso de objetivación social y la enajenación de la subjetividad, la noción de cosificación permite entender una característica básica de la relación inmediata entre la conciencia alienada, es decir, carente de una real reapropiación, y el mundo social. Esto es así porque para una tal conciencia las relaciones sociales aparecen como “cosas” dadas e independientes de las intenciones y transformaciones posibles de la subjetividad, e incluso la conciencia, como parte de aquella relación, se aparece a sí misma enclaustrada en determinaciones fijas. El punto de partida de esta posibilidad estriba en el hecho de, en el nivel de la experiencia de la vida cotidiana, los objetos naturales exteriores con los que la conciencia tiene una relación inmediata se manifiestan con el carácter de “coseidad” (*Dinghaftigkeit*) (cf. LUKÁCS 1986: 477). En una fase primitiva del conocimiento todos los objetos se presentan con determinaciones que refieren al carácter de cosas, aun aquellos fenómenos que captados por la conciencia no pueden ser identificados con realidades materiales concretas (por ejemplo, una idea aprendida abstractamente, una relación social, un principio ético. Si bien el discurrir de pensamiento lleva a la superación de aquella consideración abstracta e inmediata de los contenidos de experiencia, una característica de la realidad social contemporánea es que la conciencia del individuo se ve puesta en relaciones que sostienen la apariencia de “cosa hecha” de los fenómenos. Como resultado de la influencia de la fetichización de la mercancía en los procesos económicos, por la cual se tiende a resaltar en los objetos —de forma abstracta y ahistórica— aquellas de sus determinaciones que son de mayor operatividad en el proceso de producción y de intercambio, los hombres consideran a toda su realidad social por intermedio de determinaciones económicas abstractas, bajo la forma de cosas hechas. En la medida en que esta es una tendencia subjetiva que no se corresponde con la verdadera naturaleza procesual de los fenómenos sociales, es posible identificarla como una expresión de la incapacidad de la subjetividad individual para re-apropiarse de sus potencialidades y facultades en una personalidad integral, lo cual le impide hacerse presente el estado de devenir de la esencia genérica humana, y de las objetividades sociales como un todo. La alienación de la subjetividad que se detiene en el carácter de coseidad de los objetos descubre fenomenológicamente la influencia del fetiche de la mercancía en la dinámica de las relaciones sociales, por lo cual el concepto de cosificación siempre señalará a las relaciones sociales que promueven una tal apariencia. Esta es la razón para que Lukács tienda a utilizar el concepto de cosificación en conexión con la categoría de fetichización, en el contexto de relaciones sociales

alienantes y cosificadoras. En *GuK* la distinción entre objetivación, alienación y cosificación no está aclarada, pues faltaba la conexión de los análisis fenomenológicos de las figuras de la conciencia en el capitalismo con las categorías ontológicas del ser social. Sin embargo, puede afirmarse que la categoría de cosificación de *GuK*, en la medida en que muestra la tendencia de la conciencia que sufre los efectos de la fetichización a fijarse en el carácter de coseidad de los objetos, se encuadra en el esquema planteado para la aparición de la cosificación en la *Ontologie*. Los avances fenomenológicos sobre las manifestaciones concretas que toma la cosificación en el capitalismo avanzado — presentes en el capítulo dedicado a la alienación (cf. LUKÁCS 1986: 656-730— recuerdan efectivamente a los análisis sobre las consecuencias de la fetichización en *GuK*. De ello se puede señalar que la perspectiva fenomenológica es un paso básico para el correcto tratamiento ontológico de las categorías fundamentales del ser social y del trabajo, y que la argumentación ontológica ya se halla “presuponiendo” resultados de una investigación fenomenológica, y los completa. La prioridad cronológica de *GuK* puede ser entendida como una consecuencia de esta necesidad. Esta relación entre ontología y fenomenología es de relevancia para nuestro tema porque, según hemos comprobado, una vez realizados los estudios ontológicos respecto del reflejo estético en *ÜdB* y *EÄ*, Lukács planeó una segunda y una tercera partes para su proyecto de teoría estética que habrían cabido en el plano de una “fenomenología del acontecer de la actividad estética” que trataría de las manifestaciones concretas de la alienación y la enajenación en el terreno del arte.

¿Por qué proceder a un tratamiento fenomenológico sistemático si ya existían trabajos y estudios de corte histórico — como hemos podido atestiguar en 2.1 y 2.2— que incluían amplios análisis fenomenológicos? ¿Por qué ponerla en la proyectada continuación de los estudios sobre teoría estética del periodo tardío? Primeramente, porque según comprobamos el proceder ontogenético que Lukács tomó de Marx implica como a un momento posterior de la abstracción aisladora de las categorías esenciales del proceso social, la disolución de las distintas categorías en todo aquel entramado de relaciones que aquellas establecen con los diferentes espacios del todo social. Un momento terminal de esta disolución estaría constituido por el análisis de las maneras en que las categorías en interdependencia dialéctica se relacionan con la conciencia espontánea y directa, es decir, consistiría en saber cómo las categorías se relacionan con la conciencia al nivel de la apariencia fenoménica contemporánea. Este problema es central y no faltan en *ÜdB* y *EÄ* análisis fenomenológicos de este tipo; como veremos, en la *Ontologie* se

pueden también tales análisis en lo que respecta al arte, pero no ocupan el cuerpo del trabajo y expresan la necesidad de un variado conjunto de estudios sobre la concreción histórica del arte que Lukács parece haber concebido para etapas posteriores de su proyecto sobre teoría estética. Nuestro interés será avanzar en base a lo que disponemos sobre algunas de las nociones centrales que incluiría una fenomenología según los parámetros formulados, en particular, en lo que hace al reflejo estético.

Dado que son las categorías económico-sociales las que impulsan la dinámica de la estructuración de lo social —hecho que en la *Ontologie* se explica por el carácter modélico del proceso primitivo del trabajo para el despliegue y la realización de las distintas formas de objetividad—, el esquema que es adoptado en el modo de producción se extiende luego hacia las diferentes facetas del todo social. Aquello significa que el fetiche de la mercancía, un fenómeno que tiene su génesis en momentos puramente económicos y que alcanza su mayor concreción en el capitalismo avanzado, se extiende a las distintas relaciones interpersonales y consolida la apariencia cosificada de las categorías y los hechos sociales que parten de aquellas relaciones. Los sujetos se relacionan entre ellos con el fetiche de la mercancía como mediación, del mismo modo que todas las objetividades sociales son consideradas según determinaciones que corresponden al proceso de producción e intercambio de mercancías. Lo cual tiene como resultado según Lukács que los sujetos y los hechos sociales objetivos no son ya considerados como esencialidades con cambiante movilidad histórica, sino como productos acabados, como hechos estáticos y definitivos en donde resaltan determinaciones económicas que se imponen a la conciencia como lo esencial. Se produce una relación fragmentaria entre los diferentes individuos que forman parte de la sociedad, y entre estos individuos y el conjunto todo social; como resultado de esta relación fragmentaria consigo mismo y con la sociedad —muestra de la carencia de una reapropiación íntegra de la individualidad— los objetos de la experiencia resaltan siempre su carácter de coseidad, ya se trate de los otros hombres o los distintos fenómenos sociales. La cosificación se transforma entonces en una estancia que atraviesa la relación del individuo con las potencialidades y posibilidades que emergen en el devenir de la esencia genérica humana, y la estructuración del proceso de objetivación histórica de aquella esencia. La cosificación se transforma en una instancia natural, que la conciencia de los individuos recibe y frente a la que estos se comportan. En el horizonte subjetivo de *GuK*, que busca mostrar la figura de la conciencia que corresponde al capitalismo avanzado, Lukács pudo afirmar que la cosificación es la

forma fenoménica de la sociedad capitalista para todos los grupos sociales que desenvuelven su vida en aquella. En vista de que, como vimos, el reflejo estético implica siempre una forma de relación de la conciencia individual con el mundo social, se comprueba que tal estado de cosas tiene consecuencias para la concreción del reflejo estético en el capitalismo.

La investigación sobre tales consecuencias nos conduce al análisis de la división del trabajo capitalista que fenomenológicamente Lukács ha llevado a cabo *GuK*, así como en el apartado de *Ontologie* dedicado a la alienación (*Entfremdung*).<sup>314</sup> En todo el proceso del trabajo se reproduce la división del trabajo que caracteriza al modo de producción capitalista. Los individuos en cada parcela de la división del trabajo al relacionarse con los otros hombres y la realidad social resaltan las determinaciones correspondientes a su posición aislada y las toman como hechos definitivos, con lo cual se consolida la parcialización de la experiencia subjetiva y la manifestación, tras los diferentes fenómenos sociales, de determinaciones abstractas con aparente universalidad. Dilucidar este estado de cosas es pertinente para comprender las condiciones bajo las cuales se desenvuelve el reflejo artístico en tanto actividad intelectual especializada según la división del trabajo en el capitalismo. La actividad que caracteriza a lo estético obedece a esa forma especializada del reflejo intelectual que es el reflejo artístico, y más concretamente, se corresponde con la intervención activa de la subjetividad para la transformación de un material concreto en nueva realidad objetiva que es el producto artístico, la cual involucra la construcción de un medio homogéneo que realiza el afán antropocéntrico y antropomorfizador que caracteriza el reflejo estético. Hay pues un conjunto de mediaciones que alejan al reflejo estético del más inmediato y rico en determinaciones que caracteriza al de la vida cotidiana. En tanto forma más elevada de reflejo que surge a partir de la complejización histórica del proceso de reflejo intelectual, el arte se asemeja a la ciencia en ser un producto avanzado del desarrollo de la conciencia con base en el proceso dialéctico del trabajo; de allí que el arte esté más del lado del trabajo intelectual —del científico, o del filosófico por ejemplo— que de las formas convencionales del trabajo manual. Uno de los puntos de la argumentación

---

<sup>314</sup> Es decir, nos interesa los estudios de corte histórico sobre la realización de la división del trabajo en la actual dinámica del modo de producción capitalista. No haremos pues una tematización completa de la caracterización que en la *Ontologie* Lukács hace de la *Entfremdung*. [Sobre la conceptualización del concepto en la obra tardía cf. GIESBERT 2012]. En lo que corresponde al campo propio de los análisis fenomenológicos de la división del trabajo —sobre la relación históricamente devenida de la conciencia alienada con los objetos de la experiencia—, nuestra exposición da por supuesta la proximidad de las afirmaciones presentes en *GuK* y *Ontologie*.

lukácsiana es que la relación fragmentaria y alienada del trabajador con el todo y con el objeto y producto de su trabajo se produce inicialmente en el ámbito del trabajo manual transformador de la naturaleza, y que el predominio de la forma de la mercancía extiende estos efectos al trabajo intelectual. Lukács analiza los efectos de un tal estado de cosas propio del trabajo intelectual, en los pasajes que se ocupan de la burocracia característica del capitalismo.<sup>315</sup> No avanzaremos sobre tales análisis concretos, sólo bástenos señalar que el reflejo estético reproduce, en su propia esfera, las consecuencias del predominio de la forma de la mercancía como instancia de mediación entre realidad y conciencia que se efectiviza para toda actividad intelectual, en tanto que el arte está sustentado en un reflejo intelectual. Investigar la realización del reflejo estético en esta perspectiva requiere mencionar los efectos, entre otros, de la racionalización, de la especialización, de la ramificación de la actividad intelectual, de la orientación hacia lo medible y lo cuantificable, que son característicos del capitalismo tardío. En escritos como “Die weltanschaulichen Grundlagen des Avantgardismus” Lukács analizó algunos de los efectos que una conciencia sometida a la influencia de la fetichización de la mercancía tiene para la realización del arte,<sup>316</sup> pero sin llegar a constituir un cuadro de las características de la conciencia alienada en el arte como tema específico. La fenomenología de la conciencia en la instancia del arte contemporáneo requiere un complejo conjunto de análisis histórico-sociales. Pero para nuestro tema es suficiente ubicarnos en esta pregunta: ¿qué significa para el reflejo estético la influencia de las relaciones sociales alienantes? En los apartados anteriores hemos discutido el significado ontológico del reflejo estético y el estatuto de la objetividad *sui generis* que la actividad artística constituye en relación reflexiva con la vida cotidiana. Para ello partimos de un modelo originario del trabajo que estaría tras el salto histórico-social hacia el proceso de humanización; ahora cabría considerar el carácter específico del trabajo estético en el capitalismo tardío y el reflejo intelectual que le corresponde. De forma inmediata constatamos una tensión, que ya hemos podido mencionar al analizar los artículos y trabajos anteriores a *ÜdB* y *EÄ*, entre la crítica al fenómeno del arte y sus posibilidades, y la crítica a la forma en que esta manifestación ha sido entendida y realizada por los sujetos históricos. Al considerar la estructura del reflejo intelectual estético y de la relación reflexiva de la objetividad estética con el espacio de la vida cotidiana que allí tiene lugar, podría parecer conveniente fijar un modelo específico de

---

<sup>315</sup> Análisis de herencia weberiana y laskiana.

<sup>316</sup> Cf. *supra* p. 156s.

la relación y poner a los otros que no lo cumplen como una degeneración. Pero hemos visto que según Lukács las categorías son históricas y procesuales, y que en cada momento histórico cambian las determinaciones y las relaciones entre las determinaciones que las conforman. Como vimos para Lukács no existen ni el trabajo —con sus distintas categorías— ni el reflejo “como tales”, según el modo en que son analizados filosóficamente según una reconstrucción de su génesis histórica; y en rigor, la configuración actual fenoménica e inmediata de las categorías sociales es solo una contingencia histórica que puede cambiar en otro momento de la historia. Lo cual revela la necesidad lukácsiana de poner en claro las condiciones concretas —sujetas siempre al devenir de las formaciones económicas— en que se articula la relación sujeto-medio social en el reflejo estético, y la forma aparential que para el sujeto alienado toma esta relación. Especificación que torna posible precisar el horizonte conceptual de la pregunta anteriormente postulada: ¿qué significa un reflejo estético que se efectiviza con el predominio “inmediato” (en la superficie), pero contingente, de la influencia del fetiche de la mercancía para todo el proceso social? En principio puede afirmarse que en el sistema lukácsiano toda actividad artística implica la mediación de determinaciones correspondientes a las categorías predominantes en la lógica productiva del capitalismo —por ejemplo, de aquellas que Lukács identificaba en su análisis de la actividad intelectual que llevó a cabo en *GuK*—. Y que existe una peculiar relación de la conciencia con la realidad objetiva a través del reflejo intelectual estético que consiste en llevar al plano objetivo estético determinaciones que conforman la vida cotidiana transida por el fenómeno de las relaciones sociales alienantes y cosificadoras. De esta constatación nacen algunas cuestiones centrales que examinaremos.

La conciencia tiene varias instancias de relación con la realidad objetiva, que van desde la relación más inmediata propia de la actividad económica de la vida cotidiana hasta una relación en la que intervienen numerosas mediciones metodológicas y teóricas como es el conocimiento científico, particularmente en el caso de la ciencia de la crítica económica tal como fuera practicada por Marx en *Das Kapital*. Pero en el campo mismo de la misma vida cotidiana se pueden distinguir instancias que corresponden a la relación más directa con la lógica de la producción y reproducción económicas, de aquellas que corresponden a la relación con los otros complejos objetivos de la vida que superan y rebasan lo económico. En el primer caso se identifica la relación inmediata, fragmentaria y parcial de la conciencia individual con las determinaciones de las categorías económicas, de tal modo que su percepción de los asuntos económicos se deja

conducir por la apariencia fenoménica de estas determinaciones. En el segundo caso se llega al reconocimiento de que existe un amplio campo de relaciones con las realidades objetivas que toman forma en variadas instancias de la vida ordinaria de los hombres y que superan lo económico. A este campo Lukács se refirió cuando, en polémica contra el postulado vanguardista de la trivialidad y la fragmentación inconexa de la realidad capitalista contemporánea, resaltaba en cambio la complejidad y variedad de las determinaciones de la vida cotidiana y del decurso vital de cada individuo. En la *Ontologie* algunas de estas instancias son mostradas con abundancia descriptiva. Aquí notaremos el hecho que, si bien es cierto que el hombre puede tener conciencia invertida de las categorías con las que se relaciona inmediatamente en el ejercicio del proceso económico, los otros complejos objetivos del mundo de la vida de los sujetos (la familia, la eticidad, el derecho, etcétera.) permiten *en potencia* una cosmovisión más amplia y más compleja que la que se ve favorecida por los efectos deformadores del predominio económico del fetiche de la mercancía. Es en este nivel fértil y complejo de relaciones de la conciencia con las objetividades sociales, que se efectiviza en el curso de la vida cotidiana de los individuos, y sirve como base para las modalidades de reflejo científico y estético. Partiendo de esta base la actividad artística procede con el “llevar a otro nivel” las determinaciones del mundo de la vida de los sujetos, con dos características distintivas. 1) Las determinaciones que el arte lleva a un nuevo plano con su orientación antropocéntrica y antropomorfizadora son las del complejo de la vida cotidiana, con lo cual se incluye la eficacia del fetiche de la mercancía que se encuentra permeando la actividad económica y desde allí todos los espacios de la vida social, pero también, en ella se elabora la influencia reflexiva de todos los otros espacios objetivos de lo social como son percibidos a nivel fenoménico. La existencia de relaciones sociales alienantes y cosificatorias de las capacidades y posibilidades de lo humano es un elemento central que se presenta en la elaboración del contenido por parte del arte, pero es acompañado por otro conjunto de relaciones objetivas de la conciencia que ofrecen un interés a la perspectiva antropocéntrica y antropomorfizadora del arte y que mediatizan siempre la influencia de lo económico en el capitalismo. 2) El arte es una realidad objetiva con necesidad relativa que se articula con legalidades propias, y es a través de tales legalidades que se elabora el contenido de los productos artísticos; por esta razón toda relación de la conciencia con las categorías económicas es siempre condicionada y precisada por la relación de la conciencia con otras instancias objetivas, y se halla transida por las legalidades propias de las formas artísticas, tanto en el momento que



corresponde a la mente del artista, como en el que corresponde a la mente del espectador. Más adelante volveremos sobre las posibilidades desplegadas en este esquema, y sobre el importante papel de la subjetividad para la posibilidad realizarlas o no, ahora detenemos solo en la descripción del tipo de relación de la conciencia con la realidad social mediada por el fetiche de la mercancía que es propia del capitalismo.

La elaboración del contenido sobre la base de las determinaciones presentes a la conciencia en la vida cotidiana tiene una consecuencia central desde el punto de vista fenomenológico, que es el que toma en cuenta las condiciones concretas en que se conforma el reflejo en el capitalismo: “hacer arte” en la actualidad es realizar siempre una peculiar actualización en el terreno de lo estético de las relaciones sociales alienantes y cosificadoras. Las discusiones que Lukács ha llevado a cabo respecto del modernismo en la literatura se han ocupado de casos específicos en que cobraba eficacia la problemática de tal influencia, y hacen posible comprobar que existen varias modalidades para su solución y realización. Autores como Brecht o filósofos como Bloch habían supuesto que las formas y técnicas modernistas eran las más adecuadas para dar cuenta de los fenómenos propios de la sociedad moderna; otros como Adorno señalaron que las formas de vanguardia eran las únicas que evitaban la reconciliación con la realidad del capitalismo y una falsa síntesis de lo que es fragmentario y dislocado. Lukács no niega la utilidad y el valor de las formas modernistas como medios de expresión (e.g. LUKÁCS 1966b: 10), pero para él su uso, y en cierto sentido también el proceso social que da lugar a la génesis de las formas modernistas, manifiesta la influencia, en el proceso específicamente artístico, de la fetichización de la mercancía que permea las relaciones sociales. La razón central para la crítica de Lukács a este influjo es la elucidación y defensa de la peculiaridad de las formas artísticas, de aquellas que, mirando a las obras tardías, llamaríamos las legalidades de la objetividad estética. La objetividad estética se despliega y se realiza de una manera tal que sólo se contradice y perjudica la consecución de un verdadero medio homogéneo artístico si el contenido es dispuesto programáticamente y la forma es impuesta desde afuera. La objetividad estética dicta la correlación entre forma y contenido, en la que hay prioridad del contenido; de allí la relevancia de una teoría del reflejo estético como la que hemos descrito. Por ella sabemos que el contenido humano que entra en relación reflexiva con la forma, es, finalmente, la totalidad procesual y en devenir que abarca la sociedad entera, con toda la variedad y la multilateralidad de sus determinaciones. De modo que no puede existir contenido humano estático y *a priori* para el arte; las formas mismas van

constituyendo una tradición a lo largo de las épocas, con lo que no todo contenido puede ser abordado por las formas artísticas en cualquier momento. Tal condición en que se encuentra la actividad artística hacía que Lukács criticara el intento de los modernistas literarios de configurar a la realidad social según técnicas, recursos, y convenciones dadas; también es una razón para su reivindicación de la existencia de una realidad unitaria —en la vida cotidiana— que se haya de base a cada experiencia y cuya dinámica real puede ser expresada sin presuponer o resultar en una falsa síntesis. Lukács abordó los problemas vinculados a la influencia de la cosmovisión burguesa decadente en el proceso compositivo, pero mostró además que esta influencia es completada y complejizada por otros factores ya subjetivos o subjetivos que condicionan el hecho de que la cosmovisión sea un elemento deformador en el tratamiento veraz de la realidad social; en tales casos recurría a la expresión engelsiana de un “triunfo del realismo”. En la *Ontologie*, y en los trabajos tardíos sobre temas estéticos esta posibilidad se encuentra fundada por todos aquellos espacios de la vida cotidiana que rebasan los inmediatos efectos de la fetichización. La subjetividad que introduce en el proceso compositivo una visión de la realidad directamente influenciada por el fetiche de la mercancía, conduce a un reflejo artístico que es fragmentario, deformante y mistificador de la realidad. Mistificación en la que el contenido es tratado y presentado *subjetivamente* por la vivencia individual como hecho necesario, inconexo, aislado del conjunto, opaco a la razón, con caracteres que denuncian la influencia subjetiva del fetiche de la mercancía. Que la obra de arte transparente en su estructura formal el influjo del fetiche de la mercancía en la conciencia de la vida cotidiana, se contrasta con la existencia de lo que Lukács ha abarcado con el concepto de gran realismo. En principio sería imposible que, supuesto el carácter modélico de la estructura del trabajo frente a las otras formas de objetivación, cualquier actividad material eludiera los fenómenos que aparecen en el proceso productivo como resultado del alcance del fetiche de la mercancía. Pero a pesar de este estado de cosas, en *EÄ* Lukács expresa que el arte tiene desde su origen una misión desfetichizadora, enfrentada a la influencia que en el ámbito de las relaciones sociales de producción aque actualmente tiene el fetiche de la mercancía. En el apartado siguiente veremos cómo una misión desfetichizadora del arte debe entenderse esencialmente como resultado de una dimensión ontológica del reflejo, algo que verifica como *EÄ* trabajaba principalmente con postulados ontológicos. Desde un punto de vista fenomenológico, la actividad artística pone de manifiesto el modo específico en que el reflejo intelectual se ejerce sobre las categorías económico-sociales predominantes en

una época histórica. Por ello afirmamos que, debido tanto a la objetividad relativa del reflejo intelectual como a la influencia del carácter modélico del trabajo en la actividad intelectual estética, todo arte contemporáneo manifiesta la predominancia actual, a nivel fenoménico, del fetiche de la mercancía. Es una consecuencia de la investigación llevada a cabo en esta tesis la comprobación de que tal estado de cosas no contradice la posibilidad de lo que Lukács denominaba gran realismo. En los análisis concretos que dedica a autores que consiguieron una alta configuración del reflejo estético se halla el reconocimiento de que ellos manifestaron en su actividad artística y en su cosmovisión personal la influencia de los fenómenos de cosificación de la subjetividad individual y de los hechos sociales que son propios del modo de producción capitalista. Pero también se halla la comprobación de que el proceso de composición artística es la actualización de un complejo de factores objetivos y subjetivos siempre cambiantes, y que una relación de la conciencia con la realidad que esté transida de la fetichización propia del capitalismo es sólo un elemento de la composición artística. Por lo tanto, dependiendo de cada subjetividad individual, la articulación de factores objetivos y subjetivos puede terminar en el resultado de que la composición no se incline por el predominio formalista en el tratamiento del contenido, es decir, puede ocurrir que la fetichización como elemento no determine la configuración formal de todos los elementos de la obra y del material social como tal. En tales casos puede hablarse con seguridad de realismo (cf. la afirmación de Engels en MEW 37: 42); aunque algunos momentos de la composición sean manifestación cierta de la influencia, en el sujeto, de determinaciones propias de la influencia de la fetichización de la mercancía. La argumentación lukácsiana confirma que los reflejos de la fetichización en la conciencia *pueden* sustancialmente ser superados en el arte, si se dan las condiciones de factores objetivos y subjetivos, y que la decisión de si tal posibilidad se realiza depende siempre en última instancia del sujeto. Cuando el sujeto efectiviza aquella posibilidad, se manifiesta el surgimiento de una prioridad del contenido que distingue a las grandes realizaciones artísticas, i.e., a aquellas obras de arte que realizan más efectivamente las pretensiones del reflejo estético. Es un elemento definitorio de la argumentación lukácsiana el constatar que solamente un arte “no fetichizador” —más concretamente, un arte que ha *superado* la fetichización de la mercancía en el espacio de la composición— es capaz de mostrar objetivamente las reales condiciones sociales. Si el reflejo subjetivo parcial y fragmentario de la realidad no es superado por una peculiar configuración de condiciones objetivas y subjetivas, la representación artística es en diversos grados

superficial y fetichizada, con lo cual al arte no les posible expresar la influencia de las relaciones sociales alientantes y cosificadoras en su verdadera dimensión; al contrario, la totalidad de lo real social se aperece deformada, o ni siquiera son captados los verdaderos fenómenos sociales como tales (en su movilidad e historicidad). Si el reflejo subjetivo de la fetichización en la conciencia individual es *superado, en el medio de la composición artística*, emerge la posibilidad de que la orientación antropocéntrica y antropomórfica del arte resalte, con los medios y recursos propios de cada arte, lo “significativamente humano” de una vida transida por las relaciones sociales alienantes y cosificadoras características de la sociedad capitalista contemporánea.

### **3.2.1 La potencialidad desfetichizadora del reflejo estético. Premisas ontológicas y examen fenomenológico**

En el apartado anterior insistimos en mostrar, desde una perspectiva fenomenológica, que la conciencia no sólo parte de una realidad atravesada por la influencia del fetiche de la mercancía, sino que en la propia actividad artística la influencia de la fetichización es un elemento permanente y una instancia importante. Y que la superación de los efectos de las relaciones económicas propias del capitalismo en el seno del arte, se da en cada caso según una articulación personal de factores objetivos y subjetivos. Examinar estos factores requeriría poner en claro el estado de desarrollo de las fuerzas productivas, de la división del trabajo, de la mecánica de la posesión de los medios sociales de producción, etcétera. O analizar situaciones más específicas de lo estético, como las legalidades inherentes a la objetividad estética, las potencialidades de la forma artística elegida, el rumbo que ha seguido la historia peculiar de una forma artística y las condiciones que esta herencia presenta al actuar contemporáneo de los artistas. O, en fin, describir condiciones y tendencias individuales, como la cosmovisión individual del artista, sus simpatías de clase, su relación espontánea con la realidad social, etcétera.<sup>317</sup> Estos factores adquieren en cada instancia personal una concreción específica. Por su complejidad procesual no pueden ser reducidos a un esquema dado, y en vista del papel que Lukács asigna a la subjetividad en la evolución de las tendencias histórico-sociales, no pueden ser deducidos *a priori*. La superación de la influencia del fetiche de la

---

<sup>317</sup> En LUKÁCS 1970b: 15-48 a propósito de Kleist, y en 1970b: 95-158 a propósito de Heine, pueden encontrarse ejemplos de la búsqueda por avanzar en la elucidación concreta de los factores objetivos y subjetivos que intervienen en la actividad artística; cf. apartado 2.1.4.

mercancía es un caso *contingente* y no tiene fórmula general. Pero notamos a sí mismo que a lo largo de *ÜdB* y *EÄ* Lukács ha supuesto lo que llamaba la misión desfetichizadora del arte (*die defetischisierende Mission der Kunst*) (1987, I: 660), como un fenómeno intrínseco y connatural a todo reflejo estético. Desde el punto de vista ontológico que se halla presupuesto en los trabajos tardíos sobre teoría estética, esa afirmación indica la existencia de una potencialidad desfetichizadora del arte, la que, siempre latente, se efectiviza en una articulación de factores históricos que dan testimonio de la influencia de la fetichización de la mercancía en el conjunto de las relaciones sociales. Esa articulación *contingente* puede hacer ya realizarse o ya fracasar la “potencialidad desfetichizadora” siempre latente en la labor artística.

En *EÄ* Lukács demostró que la imagen que la obra de arte asume como pretensión natural desde su mismo origen es una representación, para la experiencia que la capta, de caracteres esenciales de las complejas relaciones sociales que trenzan la vida cotidiana. Si la experiencia en el plano de la vida cotidiana se desenvuelve en una aparencialidad dominada por el fetiche de la mercancía, la argumentación de Lukács contrasta este estado de cosas con lo que está siempre supuesto en la realización del reflejo estético. Y es que, de acuerdo con su teoría, poner en primer plano las relaciones sociales que se encuentran tras los fenómenos, enfocar lo esencial y de mayor interés humano en el objeto, es contrarrestar y disolver la aparencia que promueve el fetichismo de la mercancía sobre los distintos fenómenos de la realidad. Dado que realizar aquello se puede identificar con la inherente tendencia antropocéntrica y antropomorfizadora del reflejo estético, es posible hablar de una pretensión, o de una misión *desfetichizadora* que emerge con él.

A causa de que Lukács considera siempre la peculiaridad del reflejo estético en su relación con las otras modalidades del reflejo intelectual, debe notarse que también su concepción del conocimiento científico supone el reconocimiento de la procesualidad histórica y la importancia del papel de los hombres comprometidos en relaciones sociales para la construcción de la realidad social (cf. 1987, I: 661). Pero hay una diferencia distintiva en el modo en que la ciencia y el arte llevan a cabo este reconocimiento. A la ciencia le caracteriza la tendencia a la captación de la realidad tal cual esta es; por ello, concluye en una comprensión histórico-dialéctica que concibe lo real como totalidad procesual formada a cada momento e instancia por una articulación de diferentes relaciones sociales entre hombres concretos. El arte, si bien necesita de un acercamiento objetivo de la realidad, no requiere en cambio de un entendimiento

comprendido y universalizado del todo social; propiamente lo estético se caracteriza por una inmediatez en su relación con la realidad social que recoge la riqueza de los fenómenos de la vida cotidiana, la cual se ejerce siempre desde el punto de vista de una particularidad. El arte no necesita que el artista tenga una visión "correcta" sobre su época o sobre las tendencias históricas, sino que busca devolver, en cada fenómeno social que abarca, la huella de la significación de lo humano, o en palabras de Lukács, la huella que deja "die Rolle des Menschen in der Geschichte" (1987, I: 660). Cuando las características del reflejo intelectual no son obstaculizadas en su despliegue en el proceso de la creación, es el hombre el que es puesto en primer plano, y es él el que se revela en lo más significativo en la inmediatez de las experiencias. Sobre esta inmediatez el reflejo lleva a cabo a cada momento la elección, la toma de posición, que no solo es subjetiva, sino que es marcadamente subjetiva, pues la subjetividad del artista es la que decide qué es lo que en la realidad, en tanto material artístico, muestra mejor la huella del despliegue de la subjetividad humana, la huella del hombre. Al arte lo caracteriza entonces una forma de "crítica" (cf. 1987, I: 661), que ejerce el artista para decidir lo que intervendrá en su composición y en la que pone en juego lo más de sus facultades creadoras e intelectuales. Un postulado común entre los críticos literarios adheridos al materialismo histórico de la época soviética como Friche o Pereverzev (cf. EMERSON 2011: 76 ss.) era que el literato no sólo debía suponer una visión proletaria de la realidad para realizar una obra maestra, sino que parecían exigir de él la comprensión completa de todo el bagaje del materialismo histórico y dialéctico para la realización de su actividad. En el caso de Lukács sucede lo contrario: sus análisis niegan la necesidad de una interiorizada teoría política para la composición,<sup>318</sup> y se inclinan por reivindicar la espontaneidad, a menudo inconsciente, en la relación con lo real, fundada en la estructura del reflejo intelectual estético. Hay que notar, sin embargo, que no se trata de que cada artista muestre un "don" innato, para la realidad, ya que si es cierto que la capacidad de observar la realidad tal cual al margen de los prejuicios es elemento decisivo del proceso de composición artística, esta capacidad de plasmación resulta de la conjunción de un comunidad de factores que a menudo no dependen del artista, y que se relacionan con condiciones objetivas sea del arte que ejerce o de su época. La noción de espontaneidad artística no se confunde con una condición subjetiva que se poseería

---

<sup>318</sup> (ibid.: 665): "Es ist nun klar, dass jeder Künstler Sohn seiner Zeit, seiner Klasse und seiner Nation ist und deshalb nur in ganz exceptionellen Fällen zu den Fragenkomplexen kritisch auflösend Stellung nehmen kann. Hier ist keineswegs gemeint, die Kunst nehme eine philosophisch-materialistische Position ein".

como cualidad innata; identifica más bien una característica del proceder compositivo en cuanto el artista ha cumplido con una articulación de los momentos y elementos de la composición que hace posible que la tendencia antropocéntrica y antropomorfizadora se realice. Que esta tendencia fracase, como han mostrado los análisis de Lukács, es un fenómeno recurrente en el capitalismo. En otras palabras es un resultado contingente, que puede identificarse en la historia del arte contemporáneo. Lukács realiza, partiendo de ello, una caracterización de las artes partiendo de la pregunta de si el artista abandona o realiza una toma de posición crítica para elegir y representar lo esencial humano en la obra, y toma el resultado como criterio para distinguir el arte socialmente progresista del arte reaccionario. Un principio admitido por Lukács sobre la base de los trabajos de Marx, es que la historia de las sociedades humanas y de la humanidad en general es la historia del desarrollo de las fuerzas productivas, cuyas diferentes etapas presentan a los individuos una realidad específica frente a la que se comportan y a la que transforman; el modo en que los hombres transforman su realidad hacia un nuevo paso del devenir social depende de la forma en que se deciden las tendencias históricas, que realizan siempre una mayor socialización de las relaciones de producción (cf. MEW 27). De allí que la comprensión objetiva de la realidad en su conjunto que es pretensión del reflejo conduce a un desvelamiento por parte de la conciencia individual de la dirección de las diferentes tendencias históricas según el marco dado por los intereses de clase; el arte, que toma una posición crítica sobre las manifestaciones de la realidad social, capta las determinaciones esenciales partiendo de aquellas tendencias históricas. Cuando el artista capta y elabora la real procesualidad de la sociedad de su época, escogiendo críticamente lo esencial humano, no sólo que realiza la pretensión inherente del reflejo estético, sino que, al hacer transparente la verdadera movilidad de las tendencias, hace un arte progresista. Además, aparte de ser progresista o no, la crítica, aquella toma de posición frente a la realidad, se manifiesta también como toma de posición *frente a la fetichización* (cf. 1987, I: 662) ya sea afirmadora o negadora. Toma de posición que según Lukács es independiente de si la fetichización o la crítica mismas son reconocidas “conscientemente” por el artista. La expresión “toma de posición” no se entiende como el resultado de la decisión y comprensión reflexiva del artista de todas las determinaciones implicadas; se obtiene más bien como un resultado, es decir como la puesta en acto de una potencialidad, a partir de las posibilidades del reflejo estético en el marco de unas particulares condiciones objetivas y subjetivas que el artista efectiviza cuando crea su obra de arte.

Dado que la toma de posición frente al fetichismo de la mercancía, y la crítica artística sobre lo esencial humano están ellas mismas implicadas en la estructura reflexiva que hay entre reflejo intelectual estético y el contenido, y entre la objetividad estética y las tendencias sociales, se puede decir que una misión de desfetichización emerge naturalmente en la actividad estética. Al estar implicada en la estructura del reflejo estético como tendencia y posibilidad que puede ser concretizada en cada caso particular, el hecho de ignorarla o subvertirla conduciría al peligro de la disolución de toda la obra estética (cf. 1987, I: 664), i.e, de las condiciones del arte. Lo que significa que Lukács, aparte de descubrir en el arte una tendencia progresista opuesta a las tendencias reaccionarias de la vida social, supone una noción de arte genuino (*echte Kunst*) opuesto a un arte falso, o en todo caso, a un arte desvirtuado, fallido, fragmentado, en el que la estructura del reflejo estético se ve afectada en diversos grados de concreción que conducen al fenómeno de su autodisolución. Tanto la noción de arte progresivo como la de artísticamente verdadero, relacionadas con la materialización de las tendencias antropocéntrica y antropomorfizadora del reflejo estético en la creación de una nueva objetividad —que coincide con la potencial misión desfetichizadora—, están acopladas con el estudio de las cualidades inherentes y peculiares del arte, de aquello que se deduce a partir de su propia inmanencia. Son ejemplo de una teoría que pone en primer plano el valor propio y la autonomía del arte. De allí que Lukács considera necesario avanzar en la distinción de las características más sobresalientes que se encuentran en el reflejo estético y que dan las bases a su potencialidad desfetichizadora.

El reflejo intelectual estético asume como vimos desde su génesis una estructura dialéctica en la relación establecida entre la forma artística y la materia prima. Sin excluir por ello la prioridad última del contenido, que está vinculada a la tendencia hacia la objetividad del reflejo intelectual y de la posición teleológica; lo cual es razón para que Lukács hable en varias instancias del espontáneo materialismo del arte (cf. 1987, I: 665).<sup>319</sup> Dado que el contenido del reflejo estético se construye a partir de diferentes fenómenos sociales, la obra de arte “devuelve” siempre la imagen *elaborada* de las relaciones sociales implicadas, de modo que la orientación al contenido material social se transforma en una filantropía que es capaz de considerar a objeto más allá y

---

<sup>319</sup> Puede argumentarse que este esquema no solo que reivindica el contenido social como fuente de las determinaciones elaboradas por el artista, sino que también la importancia y el valor de la materialidad de los instrumentos usados y los medios de composición y ejecución. Idea que tiene sus antecedentes en la teoría de la mimesis de Schiller (cf. apartado 1.1.2) y en la teoría estética de Novalis (cf. MOOG-GRÜNEWALD 2007: 232 s.)



aparte de las consecuencias subjetivas de la fetichización. La argumentación de Lukács postula que la estructuración de una modalidad del reflejo se encuentra a la par de su orientación funcional, es decir que si el reflejo intelectual estético se caracteriza por señalar a lo esencial humano desarrolla en el devenir de las tendencias sociales, su función con relación al todo social se encuentra en el cumplimiento (*Vollendung*) de sus potencialidades.<sup>320</sup> Recordemos que una pretensión de los modernistas revolucionarios o auto proclamados proletarios como Bredel y Ottwalt había sido querer asignar a su arte una función crítica y revolucionaria por medio de las formas adoptadas.<sup>321</sup> Con relación a este problema, Lukács mostró en cambio que el modo de colocar a la obra en real acuerdo con las potencialidades desfetichizadoras del reflejo estético era el representar lo *significativamente humano* de las tendencias histórico-sociales, evidenciando a partir de ello el movimiento histórico progresista de las sociedades. De acuerdo a su argumentación la única forma de hablar respecto del arte de una función revolucionaria, en el sentido de que puede configurar artísticamente el contenido humano que indica el paso hacia adelante en las tendencias, que pueden o no cumplir los hombres históricamente.

Una de las características desfetichizadoras que Lukács reconoce en el arte es su forma peculiar de elaboración y presentación del espacio y del tiempo, que califica con los nombres de *Quasi-Zeit* y *Quasi-Raum*. En los análisis que discuten esta cuestión (cf. 1987, I: 676 ss.), aborda el tema de que siendo la influencia del fetiche de la mercancía una condición que atraviesa los espacios de la vida social, y que muestra su influencia en las distintas categorías que estructuran la actividad en la vida cotidiana, la experiencia de la conciencia de la vida ordinaria devuelve una imagen de la realidad que se ajusta a determinaciones que tienen su génesis en el momento económico transido por la fetichización. Las actividades y teorías se ajustan a una percepción del tiempo y del espacio tal como son requeridos por el proceso económico capitalista, y reflejan espontáneamente la dinámica inherente de la actividad económica. La abstracción y rígida separación del espacio y del tiempo, su orientación hacia lo llanamente medible y lo cuantificable, etcétera, son una manifestación de tal

---

<sup>320</sup> (1987, II: 649): "Die wirkliche Beziehung des sozialen Auftrags zum Werk ist vielmehr die, dass, je organischer die immanente ästhetische Vollendung eines Kunstwerks ist, es desto besser den sozialen Auftrag, der es ins Leben rief, zu erfüllen imstande ist".

<sup>321</sup> Cf. apartado 2.1.1

proceso.<sup>322</sup> El arte, en cambio, rescata en el tiempo y en el espacio su significación primitiva para el desenvolvimiento de las labores de la vida cotidiana y para el desarrollo de las facultades intelectuales y físicas de los individuos; de allí que se puede afirmar que en el arte el tiempo y el espacio son tomados en el trasfondo de las dimensiones de lo humano; de allí que Lukács cita la afirmación de Marx “Zeit ist der Raum zu menschlicher Entwicklung” (MEW 16: 144; cit. en LUKÁCS 1987, I: 670) como una posibilidad corroborada por los caracteres peculiares del reflejo estético y que éste busca realizar.<sup>323</sup> En el medio de arte espacio y tiempo son mostrados bajo una perspectiva humanista con la variedad de determinaciones propia de la vida cotidiana, y en su mutua interdependencia originaria. Tal posición está supuesta en el momento de la construcción del medio homogéneo a partir de lo esencial, y es actualizada de forma particular en cada caso. Así, aun a las artes a las que les caracteriza el uso promordial del tiempo les es connatural una *disposición espacial* de sus materiales y elementos, i.e. un *Quasi-Raum*, que se justifica por el sentido del contenido humano que buscan expresar con sus legalidades propias. De modo semejante aún las artes a las que les caracterizan el dominio y construcción del espacio —como la pintura— hacen uso de una referencia a la temporalidad, i.e. *Quasi-Zeit*, que se justifica por la temporalidad inherente a la dinámica de la vida de los hombres. La pretensión de sentido que es buscada en una completitud hecha sensible en la materialidad de la obra, hace que no se pueda ignorar en ninguna forma de arte la conexión intrínseca entre tiempo y espacio, que sostienen y permiten el despliegue de lo humano en la vida cotidiana.

Otra particularidad que Lukács distingue en el reflejo estético y que habla de su potencialidad desfetichizadora es lo que denomina la "objetividad indefinida" (*unbestimmte Gegenständlichkeit*) (cf. 1987, I: 683). Un hecho fundacional del reflejo es que la captación de las determinaciones de la realidad se encuentra condicionada por las capacidades intelectuales y físicas particulares de los individuos, y por la orientación de cada posición teológica ordenada a una praxis concreta. Mientras que el reflejo intelectual de la ciencia y el de la vida requieren la constitución de imágenes y nociones que son reconocidas como cambiantes y como provisorias de acuerdo a la naturaleza cambiante de la realidad social a la que se aplican, teniendo por ello una finalidad exterior establecida de antemano, lo que con el reflejo estético se pretende es la

---

<sup>322</sup> Es instructivo sobre esto el análisis de la crítica marxista a la división del tiempo de trabajo en TOMBA (2012: 102 ss).

<sup>323</sup> Una cuestión muy relacionada con el entendimiento marxista sobre el problema de la *Bildung* (formación/educación). Sobre esto cf. MANACORDA (2008), PRICE (1986).

construcción de una objetividad con necesidad relativa y una imagen de la realidad que sea “válida de por sí”. “Ist das Kunstwerk einmal entstanden --dice Lukács-- so ist es seinem Wesen nach etwas Endgültiges, oder es ist als Kunstwerk gar nicht vorhanden” (1987, I: 685). Ya vimos que la funcionalidad del arte está en consonancia con la estructura del reflejo intelectual estético; de modo que dar una imagen artística de lo humano es su propia función social fundamentada y promovida en su génesis como forma peculiar del reflejo. Lo cual indica que el arte desde su génesis se libera de la orientación que los reflejos de la vida cotidiana y de la ciencia tienen hacia la presentación perfectible de lo objetivo y de sus consecuencias, y muestra que la imagen propia del arte pueda ser más esencial y más profunda respecto de lo humano. La representación intelectual de la realidad que se lleva a cabo es peculiarmente indeterminada, pues está orientada a la elaboración y presentación del complejo que conforma la realidad social por encima de cualquier especialización y fragmentación impuesta a la teoría como producto de la moderna división social del trabajo. Lo que no quiere decir sin embargo que el reflejo promueva la “nihilistische Unbestimmtheit der gesamten weltanschaulichen Atmosphäre des Werks” (1987, I: 691). En ese sentido cabría cualquier clase de determinación, o cualquier clase de ordenamiento y jerarquía del contenido; pero para Lukács sucede lo contrario. Si el arte está abierto a la compleja trama de las determinaciones de la vida cotidiana, tiene que seguir objetivamente la dialéctica del proceso social por el cual las determinaciones se hallan en relaciones reflexivas unas con otras y establecen entre ellas una estructura. La dinámica del contenido humano de la vida social encuentra su realización en la composición formal de la obra de arte, y es esta dinámica del contenido la que permite la consecución plena de sentido en una obra. Existe interrelación dinámica entre determinación e indeterminación en la obra de arte, puesto que si la obra de arte toma como su asunto un fenómeno concreto, y la dinámica de este contenido permite articular la totalidad de sentido que es cada obra, entonces se puede afirmar que la obra se mueve en el campo de una indeterminación semejante al *ἄπειρον* de Anaximandro (cf. D.L. 2.1; y Arist. *Ph.* Γ5 204b 22-9), que contiene y despliega desde su seno una compleja gama de determinaciones concretas, si bien en este caso del mundo humano.

El hecho de que sea el mundo humano, en su abundancia y multiplicidad real, el que es representado por el arte, es lo que otorga universalidad al medio homogéneo que se construye en la objetividad estética.<sup>324</sup> En las distintas formulaciones de Lukács sobre la

---

<sup>324</sup> Un estudio de la noción lukácsiana del arte como “medio homogéneo” en ZOLTAI (1987).

naturaleza del reflejo estético se comprueba que las nociones que él ha investigado para describir teóricamente la realidad social se aplican también a la objetividad estética. Esta conformidad se debe en primer lugar al carácter modélico del proceso primario del trabajo, que se encuentra “particularizado” en cada forma de objetividad social; también se fundamenta en el hecho de que la realidad es siempre la misma a través de todas las formas de objetivación (cf. HELLER: 1966). El arte y la ciencia, cuando cumplen las pretensiones que nacen en su origen como modalidades del reflejo, reproducen, tanto en su constitución como en la imagen que establecen, las categorías centrales de lo social. De allí que los estudios sobre estética de Lukács, que intentan descubrir tras el velo deformador de cosmovisiones y programas ideológicos las propiedades típicas del arte recuerden a la crítica de la economía política marxiana, pues también la teoría sobre el arte se ocupa de discutir la relación de la conciencia de los individuos —aquí, en el plano estético— con el proceso económico-social y con sus categorías definitorias. Se ha afirmado<sup>325</sup> que aquello significaba la aplicación por parte de Lukács de una sociología marxiana en último término exterior a los problemas estéticos, pero es una metodología sustentada y requerida por su teoría acerca de la naturaleza de la objetividad estética.<sup>326</sup> De acuerdo con ello la totalidad inmediata y sensible del arte (cf. 1987, I: 704) tiene correspondencia con la totalidad categorial que es la realidad social tomada en su conjunto, y, a la par que aquella totalidad, se encuentra definida por una forma de inherencia (*Inhärenz*) y sustancialidad (*Substantialität*), que se coloca en relación reflexiva con la inherencia y sustancialidad del mundo humano. Para definir estas categorías Lukács se sirve de la dialéctica del contenido, como el proceso que permite articular una unidad de sentido *autosuficiente* en la obra de arte. Las relaciones entre los elementos de la obra artística siguen, en relación reflexiva, la dialéctica de las determinaciones del contenido abordado, y proceden a la realización de aquella dialéctica siguiendo la dinámica de lo que Lukács llama “a cuestión de la forma (*Formfrage*). Ésta se conceptualiza como un tratamiento imaginativo y libre de la materia prima de la vida cotidiana, que permite a la imaginación del artista ajustarse a las potencialidades del contenido en el intento de rescatar lo susceptible de elaboración estética. Sirviéndose de este tipo de puesta en cuestión se hace posible reproducir artísticamente relaciones centrales entre categorías determinantes de la vida cotidiana, y por ello, se efectiviza una

---

<sup>325</sup> Versión corriente de esta crítica en TAYLOR (1990: 11 s.).

<sup>326</sup> La obra de arte estético, como la sociedad, se conforman en tanto totalidades de naturaleza dinámica. Sobre la emergencia y configuración del concepto de totalidad en Lukács cf. PALLETIER (1991; 1992).

dinámica interdependencia de las categorías (totalidad, inherencia de los momentos en relación de interdependencia, sustancialidad en cuanto realidad que se justifica relativamente por si misma etc.) que recuerda a la unidad categorial de la vida cotidiana. Lukács ha argumentado en base a ello que la obra de arte forma un mundo de por sí, un mundo propio. Lo que no significa que el mundo propio sea realizado por el artista en todos los casos; antes bien, en tanto resultado, se encuentra comprometido por la extensión de la fetichización de la mercancía que media el conjunto de las relaciones sociales. Si bien es cierto que el arte puede alcanzar una sustancialidad y una plenitud de sentido propias con base en la dialéctica del contenido, es característico del proceso compositivo que no supera la imagen aparental de los fenómenos en el modo de producción capitalista, la relación distorsionada con la realidad, que conduce paradójicamente a una problemática de la forma (*Formproblematik*). Una condición según la cual los criterios para la decisión de la forma artística no pueden ser decididos con seguridad y se produce la falta de unidad, consistencia, sustancialidad en el producto artístico (cf. 1987, I: 708).

La reproducción, en una totalidad sensible e inmediata de sentido, de los concretos nexos vitales (*Lebenszusammenhänge*) de un concreto proceso vital (*Lebensprozess*), implica el tratamiento artístico típico de las categorías de causalidad (*Kausalität*), casualidad (*Zufall*) y necesidad (*Notwendigkeit*) (1987, I: 727).<sup>327</sup> La presentación artística de los hechos ya sea como necesarios o como accidentales, es una exposición resultado de las necesidades que derivan de la dialéctica entre contenido y forma artística. A partir de lo cual se hace necesario dos distinciones. En primer lugar, lo necesario o accidental como categorías del amplio campo de la vida cotidiana no son representados en el reflejo artístico con la misma forma de objetividad que en el reflejo científico; en el conocimiento científico se trata de la comprensión abstracta de la dinámica de las legalidades de la naturaleza y de la sociedad, en el arte la presentación de las legalidades de los fenómenos sociales se supedita al interés humano que pueden revelar en cada obra específica. El realismo espontáneo del arte en la configuración del contenido significa que el proceso compositivo se aboca al tratamiento de las relaciones causales que comunican los fenómenos humanos de una forma coherente y verosímil a la experiencia del espectador. Las legalidades que aparecen como necesarias o como accidentales a la vivencia del individuo en la vida cotidiana se articulan en la interna

---

<sup>327</sup> La conceptualización ontológica de estas categorías está estrechamente vinculada a la reconstrucción de los momentos de la “teleología del trabajo”. Cf. TERTULIAN (1987).

jerarquía de sentido que constituye cada obra, lo cual, dados los caracteres del reflejo que hemos analizado, significa que necesidad y causalidad son superadas creativamente a la presentación de diferentes cuestiones de interés humano. El papel de las relaciones sociales propias del capitalismo para la conformación de la experiencia cotidiana tiene como consecuencia que las verdaderas relaciones causales entre los fenómenos sociales aparecen ordinariamente distorsionadas, de modo que se tiende a asignarles una necesidad y una fatalidad aparentes, invertidas o limitadas. El reflejo intelectual artístico incluye esta modalidad de relación de la conciencia con la realidad, por lo cual es posible reconocer en la obra de arte la marca de la fetichización social y un tratamiento abstracto y fragmentado de la necesidad y causalidad de los hechos sociales, pero lo característico del arte es la presentación de tales categorías de un modo que resalte lo esencial humano. Mientras mayor es la presentación de lo esencial humano a través de la interrelación del contenido y la forma en la composición, más desfetichizadora es la presentación de la necesidad y la causalidad de los hechos en la obra concreta. Lo que sucede para que el artista decida presentar a las categorías y conceptos sociales como en su aparentalidad y por ello desprovistos de interés humano, o en su lugar, los presente en su dinámica y procesualidad efectivas, obedece al hecho de que cada artista resuelve en su práctica si el reflejo de la fetichización mercantil en la conciencia es el elemento decisivo de la composición o si es finalmente superado como factor de la dialéctica del contenido y de la forma artística. Si es que sucede el último caso —y aquí hay que enfatizar la categoría de posibilidad— se podrá consumir las pretensiones naturales del reflejo artístico hacia la presentación de lo necesario y lo causal según su capacidad para articular una pieza de interés humano.

Una de las pruebas que hablan de la importancia que Lukács concede a la subjetividad en el ámbito de lo estético, es que en última instancia ninguno de los puntos anteriores debe estar necesariamente en la obra, a pesar de ser puestos como potencialidades desde una perspectiva ontológica. Su actualización dependerá de la actividad creativa del artista individual. Si se encuentran presentes, de todos modos pueden ser desvirtuados de una u otra forma. Teóricamente es posible distinguir una graduación en la efectivización de propiedades del reflejo como la unidad, sustancialidad, inherencia, necesidad, universalidad, etcétera, o identificar las varias instancias por las cuales se ha fracasado en la consecución de tales características. Todo lo cual está acorde perfectamente con la categoría de la posibilidad. La configuración que tendrán estos elementos no es ni predecible ni prescriptible, a la manera por ejemplo en

que el preceptismo italiano del siglo XVI atribuía y exigía la regla de las tres unidades a la práctica dramática, pero según el grado en que se logran, el arte se realiza más efectivamente, y cumple mejor su latente tendencia desfetichizadora.

### **3.2.2. Tendencias artísticas y tendencias históricas: el reflejo estético como tendencia liberadora**

El capítulo “Der Befreiungskampf der Kunst” con el que termina *EÄ* se distingue porque pasa a tener una parte central de la argumentación la investigación materialista-histórica sobre la tradición del arte. Estudio que es puesto en estrecha conexión con la tarea de elucidación conceptual y esclarecimiento de cuestiones estéticas generales que caracteriza al resto de la obra. En el artículo referido Lukács comprende la historia del arte no solamente como la historia de una forma particular de objetividad —la objetividad estética—, sino que además vislumbra toda la historia del arte —del arte orientado al despliegue de las pretensiones del reflejo estético—, como la historia de una *Befreiungskampf*, de una lucha liberadora del arte como actividad en sí y por el despliegue de las potencialidades del espíritu humano. Nos interesan menos los análisis concretos sobre el devenir de ciertos conceptos estéticos aquí presentes, que los postulados filosóficos generales que Lukács saca a relucir para encarar la historia del arte en este último sentido. Los caracteres originales y primitivos del reflejo intelectual estético pueden ser reconstruidos desde una perspectiva filosófica en sus momentos más esenciales; este análisis demuestra que si bien las condiciones históricas que permitieron la génesis del reflejo estético requerían de un desarrollo avanzado de la forma del reflejo intelectual y de la dialéctica de los momentos del trabajo productivo, es posible afirmar que la génesis del arte es un fenómeno bien temprano (cf. 1987, I: 483), y, en *EÄ*, Lukács ha estudiado un número significativo de actividades asociadas por él con configuraciones primitivas de lo artístico. Pero que los caracteres del reflejo estético se hayan establecido en un momento temprano de la historia del arte, no significa que desde este primer momento el arte se haya conformado como una actividad con verdadera autonomía e independencia frente a los otros espacios de la realidad social, ni que con ello haya desenvuelto todas sus potencialidades como una forma peculiar de objetividad. En el fenómeno de la génesis del arte tuvo especial relevancia la influencia de las formas de conciencia religiosa y de pensamiento mítico en el incipiente terreno lo estético; hecho que se comprueba en la reconstrucción filosófica de los momentos

iniciales del reflejo intelectual como tal (cf. 1987, I: 383); esta condición enmarcó y limitó el desarrollo de los caracteres del reflejo estético. Pero la influencia del pensamiento mítico empieza a ser superada en los mismos momentos iniciales del surgimiento de lo estético, y de hecho, el proceso de crecimiento de la autonomía y valoración de lo estético viene a coincidir en cierto modo con el proceso social por el cual el hombre abandona paulatinamente un modo de comportarse mistificado frente al mundo, y, al desarrollar el reflejo intelectual de las condiciones objetivas de su existencia, adquiere un mayor conocimiento y control de la dinámica de la realidad social y de su relación con la naturaleza.

Marx consideraba que la *Phänomenologie des Geistes* asume a la historia humana como la historia del despliegue de la libertad (cf. MEW 40: 573 s.), y coincidía con Hegel al asignar al arte un papel importante en la ilustración de las sociedades, como factor clave en el desarrollo de la libertad, a lo largo de las distintas épocas históricas y en la vida de cada hombre individual (cf. KAMINSKY 1962: 29 ss.). Estas son ideas que Lukács incluye en su visión de la historia del arte, y, con base en ellas, considera que la lucha cada vez más inmanente que se puede comprobar dentro de la tradición artística por la liberación de lo estético frente a las otras formas de objetivación y formas de conciencia social, es un fenómeno que repercute positivamente en el devenir de una libre personalidad. El arte tiene su fundamento en el crecimiento de las capacidades intelectuales y físicas, pero desde el inicio influye en este crecimiento: la utilización de las cualidades desarrolladas por medio del trabajo intelectual y físico, en ciertas actividades que pedían un mayor ejercicio de la subjetividad, resultó en que aquellas cualidades fueron cada vez más practicadas *por sí mismas*, y se desarrollaron de una manera no necesitada y no prevista por la labor concreta. Las artes empezaron a reconocerse como tales cuando se reconoció socialmente el valor del ejercicio de actividades y el cultivo de facultades asociadas a ella, de una forma autónoma; y una vez emergida una forma incipiente de arte lo que hizo fue favorecer el desarrollo de las cualidades físicas y espirituales que en ella intervenían. Tal fenómeno complejo fue un elemento del proceso por el cual el hombre adquirió la capacidad consciente de dedicar su tiempo al ejercicio de su personalidad, al ejercicio de su propia libertad.

Pero donde mejor se muestra el papel liberador del despliegue de la objetividad estética es en su papel para el desarrollo de la conciencia social. Así, por ejemplo, si a fines de la Edad Media la representación religiosa de un mundo trascendente dominaba la cosmovisión de la época y ejercía influencia en lo estético, la actividad artística cada



vez más humanista y terrenal de artistas como Giotto o Piero della Francesca ayudó a dar consistencia a una nueva forma de conciencia social. Y la argumentación de Lukács es que aquella correspondía con el crecimiento del papel, en ese momento progresivo, de estratos sociales *pre-capitalistas* en la lógica de la producción de la sociedad feudal (cf. 1987, II: 672). La representación artística de estos autores contribuía y afianzaba una visión progresista del mundo. Un crecimiento en el interés social por la presentación artística del aquí y ahora humano de la vida cotidiana presente en el estamento precapitalista de las ciudades comerciales italianas, contribuía, *a su vez*, a una mayor independencia de la actividad artística frente a la rigidez de las instituciones político-sociales feudales y frente al predominio de una noción religioso-trascendente que era asumido e impuesto como elemento de la composición artística (cf. 1987, II: 691). ¿Significaría aquello que la lucha hacia la autonomía y el libre despliegue de las posibilidades del arte es solo posible en el seno de una visión político-social progresiva? En principio no. La filosofía estética de Lukács admite siempre que el reflejo intelectual estético reproduce bajo el parámetro de una crítica artística —i.e. bajo el parámetro de una toma de posición— lo esencial humano del devenir de la vida cotidiana en una obra que da una específica imagen antropocéntrica y antropomórfica del mundo; y en la consumación de ese proceso intervienen muchos factores inherentes a la articulación del reflejo estético.<sup>328</sup> Además, si antes hemos insistido en que el desarrollo de las fuerzas productivas era un factor objetivo en el despliegue y en la independencia de la objetividad artística, se reconoce que el desarrollo de las fuerzas productivas es un fenómeno general de la sociedad y permea cada instancia de la constitución categorial de la vida cotidiana, y es finalmente una cuestión personal si el artista representa este desarrollo en la realidad cotidiana artísticamente o no. En el caso de Giotto o de Piero della Francesca al cual hemos referido, no fue una condición necesaria para el tipo de arte que realizaron el que ambos hayan pertenecido a un estrato social pre-capitalista, que hayan tenido una conciencia de clase afín con aquella, o meramente una simpatía de clase; pero sí lo era el hecho que el devenir social de la Italia prerrenacentista condujera a la conformación de unas nuevas formas de concebir y realizar lo social en el seno mismo de la sociedad feudal. Estas formas de conciencia social otorgaban un mayor dinamismo y centralidad a actividades económicas públicas que no correspondían al

---

<sup>328</sup> (1987, II: 802): "Die konsequente Durchführung der ästhetischen Widerspiegelung, die angemessene Setzung der ästhetischen Form schafft also eine Proportionalität, die das richtig abgeschätzte Verhältnis von Innen und Außen, von Subjektivität und Objektivität festhält".

modelo feudal, y que conducían a una mayor atención al proceso de la vida cotidiana frente al enfoque hacia lo religioso trascendente que dominaba. En consonancia con esto afirma Lukács “Jeder Künstler knüpft notwendigerweise an die bei seinem Auftreten vorhandenen Strömungen an; künstlerisch kommt es dabei viel weniger auf das Woher als auf das Wohin seines Weges an“ (1987, II: 673). El *Woher* (*el desde dónde*) de las ideas y de la pertenencia social del artista es menos decisivo que el *Wohin* (*el hacia dónde*) al que apunta su labor artística, y que, si el reflejo estético es realizado efectivamente, conduce hacia una representación artística de lo esencial humano. Un movimiento hacia lo humano que al mismo tiempo ha consistido, en la historia de las formas artísticas, en una tendencia hacia la mayor autonomía e independencia del arte. Para Lukács, si Giotto es un punto importante en la historia de la lucha liberadora del arte y en especial del arte figurativo, aunque realmente no representaba una ideología revolucionaria para su tiempo, es porque supera la formalidad, la rigidez, la alegorización y simbolización de temas y figuras que eran comunes en el arte de su época, y de todo arte en que una cosmovisión y metodología orientada hacia lo trascendente se impone al contenido humano social. Esta específica superación de las formas exteriores, que da mayor autonomía al arte, no es otra cosa según Lukács que una más adecuada realización de la dialéctica general del contenido y la forma que se encuentra en el reflejo estético, facilitada por ciertas condiciones histórico sociales y artísticas. Podemos enumerar los factores que de acuerdo con la argumentación lukácsiana intervienen en esto: factores objetivos como una mayor dialectización de los momentos y espacios de la realidad social que resulta del desarrollo económico pre capitalista en las sociedades comerciales italianas, y que pone a la conciencia de los individuos una mayor evidencia de la dialéctica de las categorías de la vida cotidiana, el desarrollo de las fuerzas productivas en las incipientes industrias, el mayor conocimiento y dominio de la naturaleza, etcétera. Así como podemos nombrar factores subjetivos, como la tendencia personal de Giotto hacia las manifestaciones humanistas de su tiempo, su formación profesional y espiritual, su sensibilidad para captar las posibilidades de las formas plásticas. Con todo ello, podríamos acercarnos al fenómeno particular de por qué Giotto lleva a cabo aquella mayor realización de la dialéctica de contenido y forma en el reflejo estético que se encuentra en su obra, es decir, de por qué el “desde dónde” de su biografía, enmarcada en el espíritu, de su época establece la posibilidad del camino que siguió su obra. Pero lo central para nuestro problema es que aquello no conduce a la identificación inmediata del “desde dónde” que es proporcionado por el avance en el proceso histórico de

concretización y despliegue de la libertad, con aquel “desde dónde” que dentro de la tradición del arte coincide con una forma artística más independiente. Esa una interpretación corriente entre lo que Lukács llamaba la sociología marxista vulgar que une las tendencias históricas con las tendencias artísticas, y ya vimos como él afirma su diferencia. Lo que la crítica sí puede mostrar, es que el camino seguido por la obra y la actividad de Giotto —su *Wohin*— se dirige hacia la representación artística de un momento más avanzado en el proceso histórico de despliegue de la libertad que fue facilitado por el mayor dinamismo económico y político del estrato social pre-capitalista en ciertas ciudades italianas, tendiendo hacia él con las posibilidades que fue desarrollando en su propio arte. Así, para Lukács solo cuando el arte alcanza desde un punto de vista fenomenológico una mayor concreción histórica hacia la autonomía y la independencia, que debía responder tanto al desarrollo inmanente de las formas artísticas como al desarrollo de las fuerzas productivas, es posible una realización más exitosa de la dialéctica del contenido y de la forma, y por tanto de una mayor representación de lo esencial humano por un artista que dirige su actividad hacia ello. Históricamente se dieron fenómenos artísticos en ese sentido, pero también en un sentido enteramente contrario.

Es posible afirmar que hay, supuesta por la fundamentación ontológica del reflejo intelectual estético lukácsiano, una fenomenología de las formas artísticas, que es la fenomenología de la libertad y de la autonomía del arte; pero aquella fenomenología no supone, como teleología inherente, el constante y necesario avance en la realización de la libertad, ni un esquema de como debió y debería realizarse; describe más bien el acontecer contingente que ha seguido la libertad y la autonomía del arte en el trasfondo del proceso histórico de objetivación de lo estético. Un primer adentramiento en la cuestión de cómo la conciencia se ha relacionado con el mundo social por medio del reflejo estético, todavía dentro de la perspectiva filosófica general que domina el texto de *EÄ*, es como pueden ser entendidos los análisis históricos que Lukács lleva a cabo en el capítulo final; la idea que esto puede considerarse como una “lucha liberadora”, indica la tensión histórica que las tendencias antropocéntricas y antropomorfizadoras del reflejo estético han sostenido con el concreto mundo social. Antes que reproducir aquí el rumbo de todas las observaciones históricas preliminares en este sentido, es relevante presentar qué consideramos peculiar del enfoque lukácsiano en la argumentación filosófica sobre la cuestión: Hegel en sus *Vorlesungen...* había postulado una forma artística arquetípica, que era la forma del arte clásico griego, como el

desenvolvimiento acabado de la idea de lo estético, y se enfrentó, mediante el desarrollo de categorías estéticas, al problema de cómo tal idea de lo estético se acoplaba con el devenir histórico social en su conjunto, y con un despliegue del Espíritu en las formas de la autoconciencia que continua su marcha en épocas ya posteriores a la Grecia clásica y a su religión del arte. De modo algo similar, Lukács va suponiendo una idea de lo estético, sustentada en una teoría del reflejo estético, y considera el problema materialista e histórico de hacer frente al devenir de este reflejo en la concreta marcha histórica de la sociedad. Pero Lukács evita el esquema teleológico que en Hegel anima todo el proceso; así, lo que llamaríamos el “momento de la génesis” del reflejo estético es para Lukács una mera construcción, no algo que pudiéramos determinar en una época. Tampoco para él sería identificable el horizonte final hacia el cual podría tender históricamente el devenir de un reflejo estético —tanto en lo que respecta a las ideas estéticas como a las tradiciones de formas artísticas—, sino solamente las tendencias *que se han seguido históricamente* en relación reflexiva con las tendencias histórico-sociales generales. Incluso la idea de hablar de un “desarrollo” histórico del reflejo estético puede llevar a un error, pues si se comprueba la complejización del reflejo y el avance de la autonomía y la libertad de la actividad estética, se reconoce también lo tortuoso de tal camino y su contingencia. La idea de hablar de una “lucha liberadora” es adecuada en este contexto para señalar la elasticidad entre lo que pretende el reflejo estético y el curso histórico positivo de la sociedad como de las formas artísticas.

El análisis fenomenológico, en el capítulo examinado, indica que la *Befreiungskampf* del arte alcanzó un momento álgido en la época moderna, precisamente cuando las tendencias progresistas de la burguesía florecían en esa etapa de la civilización occidental que en otras ocasiones Lukács ha denominado “la edad heroica de la burguesía” en su lucha contra el orden feudal entonces vigente. Entonces se hizo posible una consolidación de la objetividad de lo estético frente a la influencia de las representaciones míticas y religiosas trascendentes, que llevó a una mayor y más acabada presentación artística de lo esencial humano en la vida cotidiana. Los artistas que condujeron su actividad artística hacia la realización del reflejo estético de esta sociedad, realizaron el gran realismo que Lukács rescata como la articulación adecuada del contenido y de la forma, y que se comprueba en los artistas burgueses de la modernidad. Para hablar de la novela, según Lukács, es posible comprobar desde Cervantes el desenvolvimiento de las capacidades del reflejo en grandes configuraciones artísticas según lo permitido por el género, o, en el caso de la pintura, a partir de las

figuras del pre-renacimiento italiano con figuras como Giotto. Según Lukács este fenómeno no debe entenderse como que no existieran realmente en épocas pasadas grandes obras que, en el terreno de otras formas artísticas, realizaran de manera acabada la dialéctica de la forma y contenido sustentada en la peculiaridad del reflejo estético; un ejemplo palpable de tal resultado es la epopeya homérica o la tragedia ática clásica.<sup>329</sup> Pero la concretización de la lucha liberadora del arte frente a una forma ideológica que se impone como elemento exterior decisivo a la composición, resultó en muchos casos en un expresión mistificada de lo humano, sobre todo en una época cuando la influencia de la imagen trascendente de la realidad era de mayor alcance que en la edad moderna, y era menor la autonomía de lo estético como un espacio diferenciado del desenvolvimiento de lo humano. El caso especial de la épica y la tragedia debe vincularse a sus legalidades y posibilidades en tanto formas artísticas, que permitían la asimilación de una ideología mistificada frente a la realidad y aun con ello la representación de importantes cuestiones humanas. Esto comprueba el hecho que, en la realización de las potencialidades del reflejo y la consolidación del espacio peculiar de lo estético, no menos que las condiciones objetivo-sociales, es relevante la tradición de lo estético y de las formas artísticas, mostrándose el estado de ciertas formas artísticas como más adecuadas que otras para el desenvolvimiento de la dialéctica de la forma y contenido y más adecuadas para una representación artística independiente respecto de una cosmovisión orientada hacia lo trascendente-mítico; y rememora el hecho de que no se puede prejuzgar del contenido: "die ästhetische Existenz der Kunstwerke durch keine bloß inhaltlichen Bestimmungen a priori in positivem oder negativem Sinn gesetzt werden kann" (1987, II: 804), pues no todo contenido es adecuado a una forma artística dada, por más progresivo y fructífero en determinaciones que parezca, o precisamente lo contrario. La existencia de condiciones adecuadas para el arte permanecería una posibilidad en espera de únicos e irreductibles sujetos históricos para su realización, i.e. en espera de la intervención subjetiva.

Se hace manifiesto que desde la génesis del reflejo intelectual estético la lucha liberadora del arte es un fenómeno permanente y siempre retomado, con muy diferentes azares históricos, cuyo devenir correspondería al amplio campo de una fenomenología (histórica y dialéctica) de las formas artísticas, algo que Lukács, en el capítulo final que

---

<sup>329</sup> A lo largo de su obra Lukács se ha referido a la problemática, planteada por Marx, de la permanencia del arte griego clásico; usualmente tomando como ejemplos de este fenómeno a la épica y a la tragedia (cf. 1987, II: 796).

tratamos, solo esboza en conceptos filosófico generales. Tal devenir histórico, objeto de un estudio fenomenológico, relativiza, estrecha, y torna contingente, el alcance de lo que antes hemos llamado la potencialidad desfetichizadora del reflejo estético fundada en sus caracteres ontológicos generales. Semejante contingencia de la capacidad desfetichizadora que demuestra la historia de las formas artísticas, es un fenómeno que no debe ser distorsionado por la visión ontológica presente en *AË* y la *Ontologie*.<sup>330</sup>

Si se considera el fenómeno del surgimiento y difusión de las formas artísticas modernistas, de tanta relevancia en el devenir de las escuelas artísticas del siglo XX, es posible comprender el alcance de esta relativización. Es indicativo que Lukács se incline a ver paralelismos entre el modo de proceder artístico propio de las épocas antiguas y el que corresponde al modernismo en el capitalismo avanzado; adquiriendo un lugar central en su análisis el concepto de lo trascendente, asociado al concepto de fetichización de la mercancía (cf. e.g 1987, II: 738s). En la Antigüedad el poco dominio y comprensión de la naturaleza exterior, parejo a un incipiente desarrollo de las fuerzas productivas y de las modalidades complejas del reflejo intelectual como son el científico y estético, favorecían la representación de la naturaleza exterior como algo ajeno y trascendente, y el surgimiento de formas de conciencia social orientadas hacia aquel mundo —el “más allá” de la crítica ideológica de Marx y Engels (cf. MEW 1: 43)—. Por otro lado, el alcance y difusión del fenómeno de la fetichización de la mercancía en el capitalismo avanzado provoca que la conciencia se forme representaciones trascendentes de la realidad que corresponden a una imagen cosificada del mundo. Una forma de conciencia social que se desatiende del *aquí y ahora* de la dinámica de la vida cotidiana, o que lo comprende distorsionadamente y se forma una falsa imagen trascendente de los conceptos y categorías económicos, cuando se constituye en el elemento decisivo de la composición tiene un efecto que Lukács considera semejante al que tenía la orientación hacia lo mítico trascendente de las sociedades antiguas. La elaboración de las formas artísticas y el tratamiento de las legalidades estéticas a partir del despliegue del contenido social real son desvirtuados en uno y otro caso, y una forma exterior al contenido es impuesta a la representación artística; ocurre entonces que: "Leere Transzendenz und subjektivistisch-willkürliches Spiel mit Wirklichkeitselementen, die ihrem objektiven Zusammenhang entrissen wurden,

---

<sup>330</sup> Es en este punto donde manifestamos nuestras reservas frente a los estudios que, dedicados a la estética lukacsiana y a la relación supuesta en ella entre sujeto y objeto, parecen descuidar el alcance de las relaciones sociales de cosificación en la época contemporánea.

ergänzen sich also notwendigerweise gegenseitig“ (1987, II: 738). Características que los análisis nos permiten identificar como representativas del modernismo artístico. Pero cada caso amerita un estudio específico, y los propios presupuestos de Lukács impiden una especie de condena en bloque del modernismo, tanto de la forma como del contenido abordado por aquél, dada la existencia de una potencialidad desfetichizadora del arte que puede ser efectivizada a cada momento, y por la “lucha por la liberación” de lo estético que es un dato permanente a partir del surgimiento de la objetividad estética.

Lukács resalta como requisitos objetivos primarios de la tensión provocada por el arte frente a las formas de la conciencia que limitan o desvirtúan la riqueza de lo humano, las tendencias de cada persona hacia el desarrollo de su personalidad y al fructífero contacto con la variedad de determinaciones que atraviesan su vida (cf. *ibid.*: 742 ss.). Aun el fenómeno más amplio de fetichización es incapaz de reducir o eliminar el crecimiento objetivo de las fuerzas de producción, o la socialización creciente de las relaciones productivas; y la vida cotidiana es fuente inagotable de determinaciones que ejercen su influencia en la conciencia de los individuos y que son realizadas por ellos mismos. Toda una gama de experiencias enriquece la imagen total que los hombres se forman de la realidad, rebasando pero incluyendo los espacios que son más cercanos a la lógica de la producción y su influencia. Esto acontece tanto desde un punto de vista ontológico como de uno fenoménico, pues un horizonte de experiencia abarcante y la perspectiva inclusiva pueden considerarse como condición intrínseca de la experiencia cotidiana del ser social, que se actualiza en cada momento histórico. Es la complejidad de la experiencia ordinaria del ser social, como dato primitivo, la que es la base última para la construcción estética de un mundo *sui generis* que la refleja objetivamente en su esencialidad. La realización estética de la vasta experiencia, el modo en que se realiza, permanecen como un posibilidad que es realizada por el hombre en cada caso según el modo en que ha dirimido su vida y su destino; del mismo modo que el desarrollo de las facultades espirituales y físicas de cada persona es decidido en cada caso individual. El gran artista, sirviéndose de “glückliche subjektive und objektive Konstellationen” (*ibid.*: 795), es ese en que se dan estos tres fenómenos: 1° desarrollo personal de las facultades físicas y espirituales, 2° un amplio campo de experiencia social que rebasa las determinaciones del fetiche de la mercancía y que es sobre el cual el reflejo intelectual estético realiza su toma de posición subjetiva hacia la esencial humano, 3° acuerdo de las posibilidades de la forma artística elegida y las condiciones histórico-sociales.

El sentido social del arte, la significación social de la tendencia estética desfitichizadora y de su lucha liberadora por la autonomía y despliegue de las facultades espirituales humanas, se encuentra, primero, en que expande por ella misma la riqueza del mundo de la vida cotidiana; y segundo, que da conciencia al hombre del verdadero proceso social, en el espejo que le resulta el mundo individual de la obra de arte cuando la recrea.

Der für die Entwicklung des Menschengeschlechts bedeutsame Sinn des Fürsichseins der Kunstwerke besteht deshalb darin, dass in diesen alles, was im menschlichen Leben vorkommt, gewichtig wird, sich innerhalb dieses Lebens abrundet, alle seine Bestimmungen bis zur jeweils konkret möglichen Vollendung entfaltet, aber stets dem Leben des Menschen, aus seinen Beziehungen zu seiner eigenen Welt entsteigt und restlos in ihr aufgeht (ibid: 795).

La historia es, pues, la historia de una tendencia por la liberación de la autonomía del arte y por la liberación y despliegue de las facultades humanas por intermedio de lo artístico, que ha contribuído al desarrollo de la civilización humana y al reconocimiento de las determinaciones esenciales de tal proceso en el espejo particular que brinda la obra. Es la historia de la posibilidad de la realización del reconocimiento, y la crónica del devenir de su concreción específica, con fracasos y dificultades, pero siempre posible.



## CONCLUSIÓN. AUTONOMÍA Y COMPROMISO DE LO ESTÉTICO

La primera parte de esta tesis avanzó sobre el hecho de que la teoría del reflejo estético lukácsiana se asienta sobre una larga tradición de aplicación del concepto al área de la estética, que es abordada y discutida en su argumentación según el horizonte de problemas correspondiente a una teoría estética de corte marxista. Al iniciar la investigación sobre esta teoría llamamos la atención sobre la circunstancia que el concepto de reflejo, desde sus teorizaciones primigenias en el pensamiento complejo de las sociedades antiguas, involucraba una estructura según la cual un término primario es puesto en relación de interdependencia con un término secundario, de modo que se comprueba la reciprocidad entre ambos pero también una prioridad ontológica del primer término con respecto de aquél con que el entra en relación. Tal hecho hace que el segundo término pueda ser visto como una respuesta o reproducción bajo ciertos parámetros de caracteres ontológicamente más fundantes que se encuentran en el primero. Para elucidar la estructura incluida en aquella relación, y la particular apropiación que Lukács hace de aquella, hemos recurrido a un análisis de las dos tradiciones conceptuales que realizaron una aplicación del concepto de reflejo en el arte y que tienen un papel importante en la teorización lukácsiana, a saber, la filosofía griega y el idealismo alemán, para después abordar la recepción del concepto de reflejo en el marxismo. La discusión de estas fuentes, siempre teniendo presente su significación para la filosofía lukácsiana, nos sirvió para abordar problemáticas esenciales respecto de la aplicación del concepto de reflejo en la estética, que son luego discutidas y resueltas por Lukács.

La teorización filosófica de los griegos en torno a lo implicado en el concepto de reflejo encuentra su mayor desarrollo, en lo que hace al fenómeno del arte, en la tradición sobre la mimesis. La noción de mimesis que discutieron de forma sistemática Platón y Aristóteles en sus obras confluye en el proyecto de descubrir las implicaciones de una actividad característica que lleva, con medios y técnicas propios, a un nuevo plano los elementos de algo que ha sido tomado como base. La actividad de “llevar un

nuevo plano/nivel” significaba la construcción de una nueva realidad, que adquiriendo sus cualidades características, se hallaba en permanente relación con el elemento primero, de allí que se haya podido identificar la noción de la mimesis con la capacidad de reproducción que tienen las artes. La estructura así manifiesta, que implica una estructura reflexiva entre el plano de la nueva realidad reproducida y la dimensión que sirve como base, fue asumida en la teorización lukácsiana sobre el reflejo. Para Lukács el concepto de reflejo remite siempre a un espacio un espacio ontológicamente anterior, en relación al cual una nueva realidad es vislumbrada por intermedio de la subjetividad y luego concretizada por la libre actividad de los sujetos sociales. En el área de lo estético, el “llevar a otro plano” consiste en la capacidad del artista creador de elaborar el contenido social que le es presentado a su experiencia individual, para construir un nuevo medio que resalta ciertas características atinentes a lo humano. El nuevo medio tiene sus legalidades propias y su relativa sustantividad —correspondiente a la objetividad de lo estético—, pero se encuentra siempre en relación reflexiva con la realidad social que le sirve de base.

La idea del reflejo, como recurso para dilucidar la estructura reflexiva de una relación entre dos términos en la que uno de ellos tiene frente al otro prioridad lógica y ontológica, fue recogida por los pensadores del idealismo alemán en sus investigaciones sobre el arte. De acuerdo a la propia teoría lukácsiana respecto de los caracteres distintivos del idealismo alemán, la recepción de la idea del reflejo en la teorización estética del idealismo puede dividirse en dos etapas: la correspondiente al idealismo subjetivo, y aquella propia del idealismo objetivo. En Kant, el principal representante de idealismo subjetivo, la conciencia ocupa el lugar central en la configuración de las impresiones sensibles, ya sea para la construcción de juicios universales y necesarios por intermedio de las categorías *a priori*, ya sea para la realización de juicios estéticos por mediación de la libre capacidad creadora de la imaginación. El objeto estético producido por el libre accionar ejercido sobre el contenido recibido en la experiencia sensible, se situó en relación reflexiva no con el contenido, sino con la libre competencia creadora del sujeto individual, que en última instancia refleja la libre voluntad divina y remite hacia ella. La investigación de los caracteres distintivos del objeto estético dirige pues a las instancias y mediaciones propias de la capacidad imaginativa del individuo, que Kant investigó también en su obra acerca de la *Crítica de la facultad de juzgar*. Esta referencia a la significación de la intervención de la subjetividad individual en la construcción del objeto estético adquiere gran alcance en Lukács, que, al investigar el

proceso por el cual se construye un objeto estético con base en la configuración de un contenido social, pone en primer plano el papel de la subjetividad: el reflejo estético es primariamente un reflejo de naturaleza mental, que el sujeto elabora decidiendo sobre las distintas determinaciones que le presenta el contenido social. De modo que si bien se toman con objetividad determinaciones presentes en la realidad también se introducen nuevas determinaciones y se las dispone en nuevas relaciones conceptuales que tienen como fin resaltar en el medio homogéneo de lo estético el interés humano. Si bien para Lukács la perspectiva kantiana es unilateralmente subjetivista, pues ignora la importancia central que tienen las determinaciones objetivas presentes en el contenido social para el problema de la dación de la forma, se comprueba en su argumentación la influencia de esta revaloración de la intervención subjetiva en el proceso compositivo del objeto y del producto estéticos. En el lado del idealismo objetivo Lukács coloca a aquellos filósofos que, desde Schelling a Hegel, volvieron a poner en un lugar principal de la teorización sobre el arte la cuestión del material estético proveniente de objetividades histórico-sociales y de los instrumentos que sirven para tratarlo. En un camino que culmina en la noción de “categoría estética” de Hegel, estos pensadores notaron la influencia de las determinaciones sociales en la configuración del material elaborado por la libre actividad subjetiva. De manera que rescataron el fenómeno que esencialidades propias a un momento del estado de desarrollo del espíritu humano se hayan presentes y son elaboradas en el proceso compositivo, tanto en lo que respecta a inclusión en el contenido social que sirve de base a la creación del objeto estético, como en el modo en que la conciencia histórica del individuo creador se relaciona con su realidad social. Lo que así se construye es una objetividad *sui generis* correspondiente al ámbito de lo estético que se coloca en una relación reflexiva con el espíritu humano, ya sea en su expresión a través de la subjetividad del artista o en el contenido social, y también con el devenir de la historia. Esta valorización por parte del artistas del contenido elaborado, que es entendido como contenido social, lleva a juicio de Lukács a una vinculación de corte dialéctico entre la forma dada por el artista y el contenido que recibe según las condiciones históricas. Es en esta interrelación entre el contenido y la forma en la cual el contenido tiene prioridad y proporciona criterios para la dación de la forma, que se constituye la obra de arte. La obra entendida según este esquema es resultado característico del papel activo de la subjetividad, pues se origina por el libre ejercicio creativo de las facultades intelectuales del individuo, pero también emerge a partir de la objetividad histórico-social, que se presenta como un contenido a ser

elaborado. Esta teorización, pudimos comprobar, se torna en un precedente importante para las investigaciones lukácsianas sobre la actividad artística entendida en relación a la problemática de la existencia de una “objetividad” de carácter histórico-social que es inherente a lo estético.

La tradición conceptual acerca del reflejo recibe con el marxismo una interpretación y desarrollo que hace emerger un nuevo horizonte de problemas sobre la cuestión, luego elaborado por Lukács en su propia filosofía estética. Tanto Marx como Engels utilizaron el esquema supuesto en la noción de reflejo para hablar sobre la relación de interdependencia que se establece entre diferentes niveles de la estructura social, a la vez que resaltaba mediante aquella la prioridad ontológica de la praxis social concreta en la constitución de los diversos espacios de la realidad. El uso de la noción de reflejo aplicada al estudio de la organización económico-social en su conjunto y de cada uno de sus momentos ponía en primer plano el papel constitutivo de la actividad productiva humana, cuyas categorías, analizadas en su concreción económica, revelan la relación que existe entre las ideas y formas de conciencia social con la lógica que siguen y adquieren las relaciones socioeconómicas. La crítica ideológica de Marx, así como su crítica de economía política, muestran el uso del concepto de reflejo para desvelar la falsa apariencia de necesidad y absoluta objetividad de las ideas y de las instituciones sociales, que en realidad se encuentran en íntima relación con las categorías económico-sociales, siempre movibles y cambiantes, que los hombres efectivizan según cada época histórica. Este papel predominante de las categorías era afirmado por el uso de argumentaciones que, recurriendo a la estructura supuesta en el reflejo, mostraban la relación reflexiva existente entre los diferentes espacios de lo social y las determinaciones categoriales, que ponía en evidencia la prioridad de éstas últimas. En el ámbito de lo estético la utilización de este esquema permitía vincular el problema de la relación entre contenido y forma artísticos, con la reconceptualización del contenido con base en categorías económico sociales propias de la crítica de economía política marxista. Para Lukács la cuestión de la dación de la forma a un contenido, que cada artista resuelve en su praxis individual, presenta la estructura de relación reflexiva en la cual es el contenido histórico-social el que proporciona las determinaciones objetivas que el artista toma como parámetro en la configuración de la forma; aunque también lo que sea que se pueda hacer de este contenido objetivo está vinculado con las posibilidades y legalidades históricamente devenidas de la forma. En la medida en que las categorías con para Marx formas que median el proceso de objección de las

facultades humanas en la historia, para Lukács el arte, que elabora con sus propios medios el contenido social estructurado en categorías, es un medio de expresión del proceso histórico de objetivación humano. Dado que los análisis de Marx mostraban a su vez que el proceso de objetivación se concretiza en diferentes instancias sociales —reconocidas por Hegel como expresión del “espíritu objetivo”—, para Lukács también el arte es una objetividad con consistencia relativa, que muestra una faceta del proceso histórico de devenir de la esencia humana, así como un medio de su realización. Así para Lukács —siguiendo los lineamientos de investigación que se encuentran en los análisis económicos y sociales de Marx— el arte es tanto un medio de expresión del proceso de humanización como una instancia en que tal proceso se realiza; esquema que se encuentra fundamentado en la prioridad del cambiante e histórico contenido social para la creación de la forma y para la articulación de la actividad del artista.

En la segunda sección de la tesis seguimos el origen y desarrollo de una conceptualización marxista acerca del reflejo en el área de la estética, que Lukács comienza a definir a partir de su llamado primer “periodo moscovista” en la década de 1930. Aunque algunas formulaciones que se pueden identificar con la problemática del reflejo se hayan desde las primeras obras de filosofía estética de Lukács, la teorización conciente sobre las implicaciones de la noción de reflejo en el área del arte, con el intento de perfilar una completa teoría del reflejo, se encuentra sólo a partir del retorno de Lukács a la investigación sobre cuestiones estéticas que acontece en el primer “periodo moscovita” antes mencionado. Pues para Lukács una teoría del reflejo toma siempre como referencia los postulados sobre el reflejo que desarrollaran los fundadores del marxismo; y es partir del marco conceptual que aquellos ofrecen que es posible iniciar una investigación rigurosa y sistemática sobre las implicaciones del reflejo en el área de la estética. La referencia a la obra de Marx, y el proyecto de elaborar una teoría del arte que tome como base y horizonte conceptual sus investigaciones económicas y sociales, atraviesan todas las formulaciones sobre el reflejo y la recepción de Lukács a la tradición del concepto. En artículos, reseñas o conferencias, que se vinculan con la actividad profesional de Lukács en Moscú o en Berlín de la década de 1930, éste va perfilando los parámetros de una teoría del reflejo aplicada al arte. Hemos tomado en cuenta la relativa especificidad de cada publicación en la que Lukács contribuye por estos años, para describir la progresiva complejización de los problemas abordados por él en lo que respecta a una filosofía estética asentada sobre un sistemático desarrollo de una teoría del reflejo. Así, hemos analizado la configuración de una teoría sobre la relación

dialéctica entre la forma y el contenido, en la cual la noción de contenido se relaciona con el problema de la articulación de las categorías económico-sociales y su elaboración estética. La intención de perfilar los caracteres distintivos de ciertas categorías estéticas, como “perspectiva”, “tipo”, “género”, “contenido”; la perfilación de la necesaria articulación de factores objetivos y subjetivos en la praxis compositiva individual. O el desarrollo de una teoría sobre el papel de la subjetividad en proceso creativo. Debido a los distintos contextos y ocasiones en los cuales los escritos que tratan sobre cuestiones estéticas fueron elaborados —circunstancias que hemos buscado perfilar en la medida en que influían en la argumentación—, la teorización sobre el reflejo aplicado al arte no tiene una rigurosa unidad ni tampoco un desarrollo sistemático. Los escritos de esta época manifiestan ideas y esquemas que luego serán relaboradas y complementadas, a la luz de un planteamiento más metódico de las determinaciones conceptuales implicadas en ellas, especialmente en lo relativo a sus implicaciones ontológicas, pero poseen ya nociones que pasarán a tomar una parte central en la obra tardía sobre estética. El proyecto de abordar el devenir de una marxista teorización sobre el reflejo lo hemos seguido también al analizar los artículos y ensayos sobre estética que Lukács realiza al regresar a Hungría después de la Segunda Guerra Mundial y que publica en revistas especializadas. En estos escritos se encuentra una postulación más acabada acerca de las determinaciones que distinguen al concepto de reflejo, a propósito de distintos temas vinculados a la historia de la literatura alemana, de la filosofía, o de las formulaciones de Marx y Engels respecto de cuestiones estéticas. La argumentación se nutre de las líneas de investigación trazadas en los escritos anteriores, que son concretizadas y reformuladas para dar tratamiento a problemas y discusiones contemporáneas, aún pese al carácter de investigación histórica que tienen mucho de estos escritos. Una teoría coherente sobre el reflejo, y la existencia de una específica teoría del reflejo estético, es ya supuesta en estos escritos, estrechamente vinculada a la necesidad de formular una teoría filosófica sobre el realismo socialista que supere el rígido esquematismo propagado por el estalinismo soviético. La explicitación sistemática de los postulados que intervienen en una teoría del reflejo estético de corte marxista se cumplirá con la redacción de las obras del llamado periodo tardío, y que constituyen la parte tercera y principal de este trabajo.

En el tercer apartado de la tesis se abordó la concreción de las diferentes determinaciones supuestas en el concepto de reflejo en una sistemática filosofía estética, la cual implica y subsume nociones aparecidas en desarrollos anteriores, pero con la

nueva perspectiva de que los postulados discutidos tienen su fundamentación última en una teoría ontológica de corte marxista acerca del hombre, i.e., del ser social. La relación entre los elementos que indican y explican la peculiaridad del reflejo estético —como parte de una teoría general del reflejo—, con la ontología (marxista) del ser social, se indicó partiendo del vínculo existente entre el texto de la *Ontologie* y los dos trabajos tardíos sobre estética: *ÜdB* y *EÄ*. Al avanzar sobre esta relación reconocimos la importancia de la doble perspectiva que asume la investigación lukácsiana sobre el fenómeno artístico en tanto forma peculiar del reflejo: el reflejo que es construido en el arte tiene su fundamentación en la estructura de la praxis social, pero a la vez está sujeta al devenir histórico de las sociedades y los modos de producción. De allí que cobrara operatividad la distinción entre análisis ontológico del reflejo estético y examen fenomenológico de su devenir histórico. Partimos de las bases ontológicas del reflejo que se encuentran en la *Ontologie*, y los vinculamos con postulados que se encuentran en las obras sobre estética, *ÜdB* y *EÄ*. Establecer esta conexión nos permitió abordar el problema de una fenomenología histórica de la actividad y la objetividad artísticas, que conforma la parte final de la tesis, y que permite ver la posibilidad y plausibilidad de la aplicación de la teoría del reflejo lukácsiano al devenir actual de los fenómenos artísticos.

Como primer elemento de carácter ontológico notamos que la historia humana en su conjunto puede ser entendida como el movimiento de los complejos categoriales en el todo abierto y dinámico que es la sociedad. La relación de la conciencia con la realidad recoge este dato ontológico primario, y por ello sigue y reconstruye las relaciones categoriales. Un complejo que es considerado conduce inmediatamente a otros complejos, y tanto él como los otros remiten al todo, de modo que cualquier abstracción realizada lleva hacia el descubrimiento de nuevas relaciones y determinaciones, y estas, una vez abstraídas, remiten a nuevas relaciones entre complejos. De allí que la *Ontologie*, como vimos, siguiera en la exposición y argumentación el proceder que Marx desarrollara en sus trabajos de crítica de economía política. Tal proceder asume que el pensamiento, por intermedio de un acercamiento aproximativo a los diferentes planos y momentos que integran el proceso dinámico de la realidad, abstrae las determinaciones esenciales que allí tienen eficacia, y, paso seguido, pone de manifiesto las complejas relaciones conceptuales que se establecen entre lo que ha sido abstraído y el conjunto de determinaciones que guardan con él relación ontológica. Se identifican entonces complejos categoriales de un mayor alcance e influencia, que se vuelven a integrar en otros complejos más amplios, hasta abarcar la dinámica social toda. En este

procedimiento que Lukács califica por un lado de “abstracción aisladora” (*isolierte Betrachtung*), y por otro de “disolución/resolución” (*Auflösung*) de la abstracción, se ubica la caracterización que se hace en la *Ontologie* de la génesis del reflejo. En el contexto de la indagación onto-genética de momentos esenciales de la realidad del ser social, el “reflejo” es una construcción teórica que identifica un momento (ideal) del proceso puesto en marcha por el establecimiento de la posición teleológica. La razón por la que Lukács habla aquí de reflejo es porque tal concepto le permite poner de manifiesto una relación estructural de naturaleza *reflexiva*, por la cual existe interdependencia entre un momento lógico y ontológicamente primario, y un momento secundario que “lo lleva a otro plano”. Esta noción se puede identificar en todos aquellos momentos específicos que se hallan como lo secundario frente a algo ontológicamente primario. La tradición conceptual del concepto reflejo, que hemos estudiado en las páginas primeras, muestra aquí su operatividad. La estructura reflexiva es comprobada por Lukács en su análisis del momento ideal que es el reflejo como parte de la posición teleológica, y luego la específica y expande: así es que podemos hablar de un reflejo intelectual, de un reflejo intelectual estético, y de un reflejo objetivo social (lo estético en tanto objetividad social forma parte de este último grupo).

Identificando las determinaciones esenciales que se encuentran en la posición teleológica —y con ello del reflejo mental—, aparece que aquella es esencialmente un acto de naturaleza mental, que se actualiza en todo proceso de producción material social por el cual el hombre construye su realidad y se construye a sí mismo. En consecuencia Lukács la estudia en relación a la noción de trabajo. Como vimos, la abstracción aisladora que se realiza para entender los momentos esenciales del proceso de producción material social, lleva a identificar al concepto de trabajo como la noción que manifiesta mejor los momentos decisivos del complejo categorial que es la producción. Y el análisis muestra que uno de los actos incluidos en la noción de trabajo, abstraída a partir de la dinámica de los modos de producción real, es el acto por el cual el hombre produce un reflejo intelectual de ciertas determinaciones de la realidad. Por tanto el reflejo puede ser entendido como un momento del trabajo en tanto noción abstracta, y dentro de aquél, como un factor de la posición teleológica. Esta diferenciación es necesaria porque Lukács distingue claramente entre posición teológica y trabajo. La noción de trabajo identifica solo a los momentos centrales del proceso por el cual el hombre interactúa materialmente con la naturaleza y con el mundo social históricamente devenido. El acto de posición teológica, en cambio, sucede en todo acto



intencional, y no requiere en principio una transformación práctica en el mundo natural o social. En la medida en que el acto primitivo y esencial para la conformación del hombre frente a la naturaleza orgánica es aquél por el cual él determina conscientemente sus actos hacia la transformación de la naturaleza, la noción abstraída de trabajo fundamenta e incluye los caracteres más simples que encuentran en la posición teleológica; posteriormente, en cada instancia social —por ejemplo, en el arte, como forma particular de objetivación humana— tal esquema ontológico se disuelve, y entran en juego complejas y mediadas vinculaciones de la posición teleológica con otros elementos con los que tiene relación ontológica y que son determinantes para su comprensión correcta. Vista de su forma más simple, abstraída en el marco del concepto del trabajo, la posición teleológica es un proceso por el cual el hombre concibe mentalmente un fin a realizar y los momentos de su realización, con base en la comprensión de las *determinaciones objetivas* que se hallan en la realidad exterior y que aparecen como pertinentes para la realización de una praxis específica; el fenómeno de la comprensión de determinaciones objetivas por la conciencia, incluye la noción de reflejo. La instancia más elemental en que la captación de fines y comprensión de objetividades se producen, es el intercambio orgánico con la naturaleza exterior. De acuerdo a la metodología ontogenética que Lukács sigue en la *Ontologie*, el esquema de la relación con la naturaleza se descubre en los primeros estadios de la civilización, puesto que allí la relación hombre-naturaleza era menos mediada socialmente y contenía menos determinaciones, si bien los caracteres básicos del trabajo que sirven a la abstracción del concepto ya se encontraban allí. Al llevar a cabo un seguimiento de los momentos primitivos del reflejo intelectual, vimos que resaltaban dos condiciones que son peculiares de la argumentación lukácsiana: 1° tras el reflejo existe un proceso por el que el hombre concibe mentalmente un fin a realizar y los momentos de su realización, en base a la comprensión de unas específicas determinaciones objetivas *que se hallan en la realidad exterior*, 2° la comprensión ocurre por medio de una elección consciente de aquellas determinaciones que son más *pertinentes* para la realización de una praxis específica. Estas condiciones explican la objetividad de lo conocido por el reflejo intelectual, pero también la inherente subjetividad en la constitución de aquél; de forma contraria a otras teorías del reflejo, Lukács hace de su teoría un elemento central de su justificación del determinante papel de la subjetividad en la conformación del mundo, a la vez que asegura la realidad exterior que se refleja, sin subsumirla en un mero contenido de conciencia. Debido a que posición teleológica y reflejo tienen su génesis en

el proceso que Lukács abstrae en el concepto de trabajo, se pone de manifiesto que aún la posición de fin (*Zielsetzung*) que caracteriza al trabajo más primitivo y simple, asume ya la necesidad de contemplar/considerar (*betrachten*) al mundo objetivo exterior, y, como consecuencia de una contemplación adecuada, entraña la posibilidad de reproducir el ser en sí (*Ansichsein*) de aquel mundo exterior. La investigación de Lukács nos mostró, con todo, que el mismo proceso productivo hace intervenir a la conciencia de tal modo que lo que sea que llamemos reflejo, está determinado *esencialmente* por la subjetividad. Este papel de la subjetividad es conciliable con el papel la crítica de economía política de Marx y su acentuación del papel del trabajo en la construcción de la realidad social. En tanto que el trabajo es siempre un trabajo concreto y es una actividad que busca la consecución de algo en específico, los momentos mentales que en él intervienen se articulan con base en un horizonte concreto que va siendo fijado intencionalmente. La posición de fin permite disponer los momentos del trabajo de acuerdo a un proyecto concreto, y la actividad subjetiva que es esencial para esta disposición de los momentos, tiene como horizonte de sentido lo que el trabajo requiere y lo que hace posible. Vimos que debido a ello, lo que se capte de la realidad no constará de todas las determinaciones objetivas que en el objeto se encuentran, sino de aquellas que se revelan como más oportunas para la praxis específica; aquello que la conciencia reflexiva haga con ellas, obedecerá a lo que es pertinente o no es pertinente al trabajo que se realiza. Para abordar este complejo esquema hemos recurrido en la argumentación a la distinción entre imagen (*Bild*), y reflejo (*Widerspiegelung*) como tal. La imagen es un momento primitivo del proceso que da pie al reflejo, i.e., es un momento y elemento incluido en el reflejo. Cuando la conciencia del individuo se orienta a la realidad exterior, éste capta ciertas determinaciones objetivas; cualesquiera que sean las percepciones que son recibidas, ellas conforman una imagen que corresponde al objeto exterior; de ese modo la imagen es el principal elemento que asegura la objetividad de los contenidos de conciencia. Sirviéndose de la imagen percibida, la posición de fin permite estructurar nociones y sentidos que son intermediarios de la acción: tal proceso es el que da origen a los conceptos. La formación del concepto sigue un camino que se halla prefigurado por la anticipación de sentido que es integrante del proceso de consecución de cualquier trabajo concreto; la conciencia reflexiva elige qué determinaciones son las más adecuadas para la formación de un concepto que sea útil para el trabajo que se busca, o para trabajos futuros: surgen así conceptos que integran un específico fin idealmente proyectado. Esto es causa de que

Lukács llama a la posición teleológica y al reflejo dos actos heterogéneos, pero complementarios.

La anticipación de sentido que ocurre cuando se captan las determinaciones del objeto y se construye un concepto eligiendo las determinaciones más adecuadas, nos sirvió para mostrar que en la base del esquema del reflejo se halla una noción particular de la categoría de posibilidad. El individuo elige determinaciones con base en lo que capta, pero también elige de entre determinaciones que crea. Esto es así porque la anticipación de sentido puede permitir poner a los objetos exteriores desde un nuevo enfoque que no resulta inherentemente de ellos, pero que es efectivo para la consecución de una praxis concreta. En los ejemplos de formas simples de reflejo que se hallarían en las diferentes sociedades antiguas, Lukács recurre a casos como el de la construcción de herramientas, que ponen en claro cómo el individuo trabaja sobre determinaciones que capta del objeto y hace surgir determinaciones que de ningún modo se podrían hallar en las materia prima que usa para crear herramientas. El proceso que va de la captación de determinaciones hasta la construcción del concepto, hace intervenir una categoría antropológica de posibilidad en toda praxis humana. Dos consecuencias son relevantes de la intervención de la categoría de posibilidad: 1° el proceso que da pie al reflejo despliega un complicado complejo de posibilidades en cada acción concreta, y es la conciencia reflexiva individual la que debe decidir siempre en cada caso, y sin atenuantes, cual posibilidad se realiza de entre las otras que le son presentadas: tal elección de la conciencia se resuelve en el momento, y no puede ser predeterminada ni predicha por ningún factor. 2° como resultado del complejo de posibilidades que surge en el proceso del reflejo, pueden acontecer muchas consecuencias, o venir al mundo muchas determinaciones, que no se hallaban inicialmente en los conceptos que conformaban el fin trazado por la posición teleológica, de tal modo que pueden suceder muchos fenómenos imprevistos, entre ellos el error. La noción de error muestra la operatividad de la distinción entre imagen y concepto como momentos del reflejo, pues el error nunca resulta de las determinaciones captadas que siempre son correctas, sino que acontece de posibilidades no previstas en el concepto.

Siguiendo los análisis de Lukács sobre el proceso histórico del reflejo, vimos que éste sigue un camino creciente de complejización, en dos dimensiones que son complementarias; la que se refiere al “reflejo intelectual” como tal, y la que concierne al reflejo objetivo. El reflejo intelectual primitivo, aquél que la investigación histórica abstrae de acuerdo a los caracteres que deberían distinguir el intercambio con la

naturaleza correspondiente a momentos inmediatamente posteriores a la génesis del mundo social en las sociedades primitivas, contiene determinaciones esenciales que aquí hemos tratado, como aquellas de imagen, objetividad, posibilidad, etcétera; pero, al someterse a la ley de historicidad, entra en un proceso por el cual incluye nuevas y más complejas determinaciones. Ya que el reflejo intelectual asume una forma de mediación entre la conciencia reflexiva y la exterioridad del mundo humano y de la naturaleza, se ve progresivamente influido por las nuevas determinaciones que surgen en el mundo social y por las facultades intelectuales o físicas que va desarrollando el hombre en su intercambio con la naturaleza. Lo que resulta es que de manera creciente van interviniendo nuevas mediaciones en su articulación, específicamente en la construcción de los conceptos que la conciencia se forma para realizar una “posición de fin” adecuada a la praxis. Siguiendo este desarrollo vimos que Lukács identificaba una especie de reflejo intelectual secundario; el reflejo intelectual primario es aquél que corresponde a las determinaciones esenciales que acontecen en el reflejo cuando se articula una praxis según el universal esquema abstraído del trabajo, y que en principio, no tiene por qué existir o haber existido realmente —es una construcción, una abstracción—. El reflejo intelectual secundario es aquél que incluye en su constitución las complejas determinaciones que corresponden a un mundo humano desarrollado positivamente en instituciones y prácticas objetivas; su principal distinción respecto del reflejo intelectual abstraído como categoría, es que debe tomar en cuenta una manera adecuada de intervención en el mundo social para llevar a cabo una praxis concreta, es decir, debe considerar las tendencias histórico-sociales y a la realidad de las instituciones que integran la sociedad. La complejización del reflejo intelectual a partir de este reflejo concretizado tiene como consecuencia la emergencia de modalidades de reflejo específicas, que se relacionan íntimamente con la progresiva especialización y división del trabajo que sucedió en las sociedades históricas.

Por otro lado, la articulación de reflejo y posición teleológica puede ser considerada como un medio necesario para la exteriorización y concretización de las facultades humanas en el trabajo a lo largo de la historia, y debido a la anticipación de sentido que sucede en el proceso que resulta en el reflejo, son ya expresión de un estadio concreto de la conciencia social en un determinado momento histórico. Por ejemplo, en la conformación del concepto pueden encontrarse ciertos valores que eran importantes para determinados individuos en una época, pero no en otra. Reflejo y posición teleológica permiten entonces dar forma a un mundo que responde a las

potencialidades, facultades, valores e intenciones humanas dadas; en cuanto avanza el proceso de civilización, aquél mundo humano resulta cada vez más una segunda naturaleza. El mundo objetivo que así se constituye es un reflejo objetivo, pues se halla en relación reflexiva con las facultades y potencialidades humanas —que Lukács agrupa bajo la noción genericidad humana—, y además, la dinámica de sus tendencias históricas tiene una relación de interdependencia con las tendencias de las formas de conciencia social, o más específicamente, con el marco potencial de intervención de la subjetividad de individuos y grupos.

En la génesis de un modo superior del reflejo intelectual ocurre un fenómeno doble: los conceptos que surgen en el reflejo se enriquecen, por lo cual, en principio, las determinaciones que los componen pueden ponerse en relación reflexiva con mayores y más variados fenómenos de la realidad que lo que sucedía en momentos más primitivos; pero, a la vez, al seguir el reflejo intelectual la dinámica de la división histórica del trabajo, el enriquecimiento de determinaciones se efectiviza en relación a áreas cada vez más específicas y especializadas de la realidad. Dos ejemplos de este proceso, como hemos visto, son las modalidades de reflejo intelectual científico y reflejo intelectual artístico que surgen sobre el reflejo intelectual. En líneas generales el reflejo estético y reflejo científico tienen dos orientaciones potencialmente diferentes, que responden a intereses y procedimientos distintos.

El reflejo estético resulta de la abstracción, por parte de la conciencia, de los diferentes momentos que intervienen en la articulación de reflejo y posición teleológica, en el proceso de crear un producto con el fin puesto más allá de lo asumido por la labor productiva. Este fenómeno emerge con el surgimiento de una forma primitiva del valor en los objetos, en base a un creciente proceso de valoración social que en su fase más primitiva asumía muchos supuestos religiosos y míticos. La articulación de medios y fines —que necesita del reflejo para realizarse— se aplica sobre objetos y sobre actividades que adquieren un nuevo valor allende al valor supuesto en la labor material; entonces, el “modo” en que aquella particular articulación de medios y fines se realiza es transparentada y abstraída por la conciencia reflexiva, que reconoce la especificidad de una actividad intelectual y física: esto desemboca en el reconocimiento progresivo del reconocimiento de una actividad estética. Hemos comprobado que en la argumentación de Lukács la base para tal valoración se halla en que la conciencia encuentra un valor humano en los objetos y actos. Por un fenómeno particular a la conciencia, esta se reconoce a sí misma en las facultades y potencialidades de la esencia genérica humana

que están presentes en los objetos y los actos; lo que significa que el reflejo intelectual estético es desde el inicio una forma peculiar de auto-reconocimiento de lo humano. Sus dos características distintivas son lo que hemos llamado antropocentrismo y antropomorfismo, caracterizados con base en la oposición que presentan al interés y al proceder de la ciencia, caracterizada por ser antropocéntrica pero desantropomorfizadora. El antropocentrismo en el reflejo estético se distingue porque, tras todo proceder estético, se encuentra que en el centro de la cuestión tratada o aludida se halla una referencia a un estadio de la esencia humana genérica, que, según Lukács, deviene “potencialmente” en la historia en vinculación con el desenvolvimiento de las fuerzas productivas y el enriquecimiento de las relaciones sociales de producción. El antropomorfismo se muestra en que los asuntos tratados son dispuestos de modo tal que se realiza una homogeneización del contenido tratado. Se crea un medio homogéneo propio del arte por el que se configura el material estético según lo que es más esencial de acuerdo con un interés humano; todo el contenido estético está dispuesto de tal modo en la composición estética, que se pone en primer plano asuntos humanos, ya sea que se trate de eventos de la rica vida cotidiana o atinentes a una nación entera.

La tendencia antropocéntrica y la antropomorfizadora otorgan cualidades distintivas al reflejo intelectual estético, de las cuales hemos estudiado, con alguna extensión, el carácter desfetichizador del reflejo estético (visto de una perspectiva ontológica), y la lucha liberadora del arte (vista desde un punto de vista fenomenológico). En principio ambas se refieren a un mismo hecho. A algo que es el resultado de la específica configuración de forma y contenido inherente al reflejo que se realiza en la actividad estética: la posibilidad de la realización de la relación sujeto-objeto estética otorga al reflejo estético la potencialidad de superar las consecuencias de la relación sujeto-objeto mediada por el fetiche de la mercancía. El estudio de la realización de tal potencialidad corresponde a la fenomenología histórica de las formas artísticas. El análisis de la posibilidad para el cumplimiento de los caracteres inherentes a la relación estética objeto-sujeto nos condujo a identificar dos clases de factores que intervienen siempre que se produce una obra por el artista: factores objetivos y factores subjetivos. Factores objetivos se refieren a un determinado momento del proceso histórico de producción y reproducción de la vida que se concretiza en distintas épocas y modos de producción, o en otras palabras, se refieren a un momento del devenir de la objetivación de la esencia genérica humana en la historia. Explicitan en el proceso compositivo individual la

influencia de fenómenos como la división social del trabajo, el estado de desarrollo de las fuerzas productivas, la dirección de determinadas tendencias sociales o la lógica de la dinámica productiva. Los factores subjetivos ponen de manifiesto por otro lado la existencia de ciertas tendencias personales en el artista y de caracteres de su vida psíquica interior, que se configuran de una manera individual en el transcurso de su vida. Estos son por ejemplo la cosmovisión personal del artista, sus simpatías de clase, su relación espontánea con la realidad social, su capacidad para encontrar tras el discurrir de los fenómenos lo esencial humano, o su sensibilidad para reconocer y explotar las posibilidades inherentes a la forma artística elegida. Debido a que la subjetividad se constituye en instancia decisiva para la articulación de los momentos ideales y materiales de una praxis concreta (que la categoría de posibilidad ponía de relieve), pudimos constatar que son dos cosas distintas la influencia que pueden ejercer los factores objetivos y subjetivos en el proceder artístico, y el papel que llegan a ocupar realmente como elementos de la composición; este papel es decidido por el artista. Los análisis de Lukács muestran que la crítica literaria afronta la tarea de considerar los distintos fenómenos que pudieron tener influencia en la vida del artista, o en el determinado momento de composición de la obra; a tales factores nos acerca una metodología investigativa nutrida de las enseñanzas de la crítica de política económica marxista. El proceder aplicado por Marx es el que permite de acuerdo a Lukács pasar de la apariencia fenoménica de los hechos y encontrar las relaciones esenciales que establecen con los distintos espacios de la realidad y con el todo procesual de la sociedad; ya hemos mencionado cómo en los artículos literarios dedicados a grandes figuras literarias del pasado, mucho del análisis de Lukács se centra en este proceso de reconstrucción. Los llamados factores subjetivos pueden ser susceptibles de tal análisis, en la medida en que la relación de la conciencia individual con el mundo sigue también ella un devenir histórico, de modo que ciertos fenómenos como la cosmovisión personal o el *pathos* que demuestra un autor al tratar un tema específico pueden ser puestos en relación con un determinado estado de las formas de conciencia social de una época. Pero siempre hay un punto en el cual la crítica se detiene, y lo único que cabe es la comprobación *post factum*. Los factores subjetivos del escritor corresponden en gran parte a este punto. E incluso, es *post factum* la elucidación de la articulación concreta de ambas clases de factores en una obra: el modo en que los factores objetivos y subjetivos intervienen como elementos de la composición resulta de la disposición personal que hace de ellos el individuo, que en cada momento elige de entre el complejo de

posibilidades que le es ofrecido cuando compone. Se agrega además que se deben tener en cuenta las consecuencias no previstas en el concepto que se construye en la posición de fin, y la posibilidad siempre abierta para la emergencia de errores. De tal modo, la crítica no puede determinar de antemano lo que el artista hará con lo que tiene a su disposición en tales posibilidades objetivas y subjetivas; tampoco basta saber lo que influía en el artista o lo que conceptualmente pretendía, teniendo que considerarse lo que efectivamente ha realizado por encima de las influencias y las intenciones. Los casos en los que Lukács identificó la existencia de un triunfo del realismo son ilustrativos de este estado de cosas. Sus investigaciones confirman que es posible acercarse metodológicamente a factores personales como las simpatías de clase, las intenciones subjetivas respecto del tratamiento de un tema, la relación que la cosmovisión personal que cada artista tiene con el estado de la división social del trabajo o del desarrollo de las fuerzas productivas, de modo que podría identificarse casos en los cuales el artista se ubique en estrecha conexión con un determinado modo de producción y con su clase social representativa. La interpretación sociologista corriente en la crítica soviética del siglo XX desde Pereversev y su escuela, habría asumido que un tal artista era aristocrático, campesino, burgués o proletario; y habría deducido características esenciales de su proceder compositivo a partir de tal identificación. Lukács, que identificó este tipo de factores, reconoció sin embargo un número de casos en los que la posición o la simpatía de clase no pasaban a ser elemento decisivo de la composición, a pesar incluso de las propias pretensiones conscientes del artista. Cuando tal evento ocurría en los momentos históricos del capitalismo avanzado, momentos en los que la cosmovisión burguesa deja de realizar una comprensión objetiva y profunda de las contradicciones sociales y de las tendencias históricas, se podía hablar de un triunfo del realismo en la composición por parte del individuo creador, según el cual la influencia del mundo burgués no impide la adecuada articulación de forma y contenido que Lukács reconoce en las obras de arte en las que se ha realizado de la forma más completa el reflejo estético; i.e., cuando forma y contenido efectivizan plenamente las tendencias antropocéntrica y antropomorfizadora del reflejo.

Estrechamente vinculado al papel que juegan los factores sociales objetivos y los factores subjetivos cuando se realiza una obra de arte se encuentra el rol que asumen las legalidades de las formas artísticas. El fenómeno que resulta en el surgimiento de las formas artísticas es el mismo por el cual emergen las diferentes objetividades sociales, a raíz del proceso de objetivación de la esencia genérica humana. Puede ser entendido en



el contexto de lo que hemos denominado reflejo objetivo. Al llevar a cabo la composición de una obra de arte, los hombres conciben conceptos específicos y abstraen formas determinadas de proceder en la composición; estos conceptos y procedimientos son transmitidos en la historia por medio de las relaciones entre los individuos y son promovidos por las instituciones sociales relacionadas con la praxis artística: se forma entonces una peculiar tradición artística que ejerce sus propias pretensiones de sentido a la hora de la realización de una obra de arte. Se puede hablar entonces de una objetividad estética, que influye en lo que determinados conceptos permiten articular o no en la composición, o en los procedimientos compositivos que son promovidos o desestimados. Lukács ha prestado considerable atención a la importancia de este fenómeno en la praxis individual de los artistas. En las páginas precedentes pudimos observar que el problema de la historicidad de las formas artísticas, de las legalidades inherentes a aquellas, tiene especial relevancia para la comprensión de la manera en que el artista procede en su composición; especialmente prestamos atención a la cuestión, heredera del Romanticismo alemán, de que con el advenimiento del capitalismo se establece una oposición entre la tradición de las formas artísticas que vienen desde la época clásica y el contenido social, según la cual las sociedades modernas presentan un contenido que en el nivel de la experiencia inmediata es poco adecuado para la realización acabada de las formas artísticas. Solo un proceder artístico que se elevara desde la apariencia fenoménica a la esencialidad del devenir histórico social, podría captar el complejo contenido que ofrece la vida cotidiana para la realización acabada de las formas. Que esta realización ocurra depende principalmente de dos cosas: que se respete lo que la heredada constitución de la forma (o género) permite potencialmente, y que se encuentre la manera de juntar dialécticamente las pretensiones del contenido tratado con las posibilidades de las formas estéticas escogidas.

Con lo cual pudimos examinar la cuestión, decisiva en la teoría lukácsiana del reflejo estético, del tratamiento del contenido. El contenido artístico es toda determinación objetiva que pasa a formar parte del medio homogéneo constituido por el reflejo intelectual estético. Si bien de manera episódica, pudimos establecer cómo mucho de la crítica a la teoría estética marxista de Lukács responde a una inadecuada comprensión de lo que realmente significaba para él la prioridad del contenido, que sólo superficialmente puede vincularse a una sociología de la literatura a la manera soviética y a la influencia del realismo decimonónico como parámetro para considerar y elaborar los diferentes temas literarios. Pero también pudimos comprobar que la prioridad del

contenido emerge de las dos características que atraviesan la configuración del reflejo estético, y que lo distinguen del reflejo intelectual primario y de otras modalidades: nos referimos a su cualidad antropocéntrica y antropomorfizadora. Cuando el reflejo intelectual estético capta ciertas determinaciones objetivas en el proceso por el cual se forman conceptos que sirven a la composición, las determinaciones son configuradas de modo que lo esencial humano se dispone en primer plano y es el centro articulador de sentido de todos los elementos que intervienen en la producción. El medio homogéneo que así se crea, con las características que adquiere según sea el material objetivo tratado, dilucida los criterios que son esenciales para el otorgamiento de la forma. La forma así identificada, que es lo que la subjetividad *abstrae de su propia acción* en el proceder estético (por ejemplo, la constitución subjetiva de los géneros, de las técnicas compositivas, de figuras retóricas, diferentes convenciones métricas, etc.), se dispone consciente o inconscientemente en el medio de modo que se realiza el poner en primer plano de lo humano. La prioridad del contenido manifiesta entonces el carácter dialéctico que Engels identificaba en la relación entre economía e ideología: hay una interrelación entre los dos términos de manera que ambos se constituyen con referencia al otro, pero al primer término le distingue la prioridad irreducible frente al segundo. Puede afirmarse que la teoría estética lukácsiana incorpora la estructura reflexiva propia del reflejo entre contenido y forma que —según vimos en el apartado 1.2— constituye las categorías. Con la especificidad de que la prioridad del contenido en el reflejo estético se halla atravesada por el papel primordial del desenvolvimiento de la imaginación. Como vimos, las determinaciones que vive la conciencia y se elaboran en el concepto pueden hallarse o en la materia prima sobre la que trabaja la actividad estética, o pueden ser algo radicalmente nuevo y distinto; precisamente, según Lukács, el arte es donde cobra mayor eficacia la capacidad de la subjetividad individual para dar pie al surgimiento de determinaciones nuevas por intermedio de la imaginación; basta que las determinaciones sirvan al carácter antropocéntrico y antropomorfizador del reflejo. Así la prioridad dialéctica del contenido no involucra un realismo mecánico y acrítico, sino que, de hecho, rehabilita la capacidad de la imaginación para poner en el centro de la obra al hombre, y desplegar libremente cuestiones de interés humano.

La relación sujeto-objeto afirmada en el reflejo propio de la praxis artística muestra una estructura identificable: la actividad del sujeto está involucrada en todos los momentos decisivos de la constitución del objeto estético, no solo en el sentido de que es necesaria la relación de la conciencia reflexiva hacia algo exterior para que exista alguna

cosa como objeto, sino especialmente por el hecho de que el concepto en la actividad estética es el resultado de una elección libre por parte de la subjetividad entre determinaciones reales y de la creación de nuevas determinaciones. El objeto es aquí el contenido que se forja por medio de la construcción conceptual; refiere primariamente al concepto estético, y solo por mediación de aquél refiere a las determinaciones objetivas reales que existen independientemente de la conciencia. Por el alcance de la subjetividad en la actividad estética, puede afirmarse que la relación con el objeto es ejemplarmente incondicionada y creadora; comprobándose como una ocasión privilegiada de desenvolvimiento libre de las facultades subjetivas. La reconstrucción de los momentos esenciales de la génesis ontológica del reflejo otorga a esta clase de relación el estatuto de hecho primitivo y fundante, que ya en las épocas más antiguas de arte se hallaba en ciernes, como una posibilidad. Una particularidad de la argumentación sobre temas ontológicos que realiza Lukács es que siempre reconoce el carácter de abstracción de la investigación que reconstruye determinaciones esenciales de lo social; tal abstracción arriba a un esquema conceptual que como tal no existe en la realidad concreta, pero siempre está como supuesta en los fenómenos que han servido para reconstruirla. Los conceptos de naturaleza ontológica sólo pueden ser afirmados en relación al devenir histórico-social como una posibilidad supuesta, que puede tener en la historia muchas alternativas y grados de realización efectiva. Así, la relación sujeto-objeto que es abstraída con base en la estructura que sigue el reflejo estético debe contrastarse siempre con el estado de la relación sujeto-objeto que se da en el proceso de trabajo y en la vida cotidiana, si es que queremos entender realmente su significación para la actividad artística de los individuos en una época específica. La investigación lukácsiana respecto del estado contemporáneo de la relación sujeto-objeto indica la influencia del fetiche de la mercancía en la experiencia del mundo social, y la existencia de relaciones sociales cosificadoras de la riqueza de las capacidades intelectuales y físicas del individuo en particular y de lo humano en general. Ya que las categorías económico sociales son las que impulsan la dinámica conjunta de la estructuración social, el esquema adoptado en la lógica de producción se extiende luego hacia los otros espacios sociales; lo que significa que el fetiche de la mercancía, un fenómeno por el cual las relaciones sociales aparecen fenoménicamente como relaciones entre cosas, y que tiene su génesis en momentos económicos, extiende su influencia a las relaciones sociales en su conjunto. El devenir histórico característico del modo de producción capitalista pone así al fetichismo de la mercancía, en tanto mediación necesaria de las relaciones sociales, como

una determinación significativa de la totalidad procesual. Los diferentes espacios de la realidad son considerados bajo la forma de la mercancía, y no como fenómenos sociales con movilidad histórica sujetos a transformación permanente por la conciencia; devuelven la imagen de productos acabados, de hechos estáticos, en donde resaltan determinaciones económicas que se imponen a la conciencia como lo esencial. Los hombres se relacionan entre ellos, y con el todo social, de la forma especializada y fragmentaria que exige su posición en el proceso productivo ordenado a la producción de mercancías y la consecución del capital. De esa forma los individuos terminan realizando aparentemente las relaciones entre las cosas abstraídas según determinaciones económicas, y son dispuestos en el entramado de la dinámica social, y son considerados, bajo aquellas determinaciones. En este sentido, la influencia del fetiche de la mercancía se convierte aparentemente en una instancia natural, que la conciencia de los hombres recibe y frente a la que se comporta. Una consecuencia de tal apariencia presente a la conciencia es que el mundo no puede ser reconducido ya a una totalidad, y que sus diferentes espacios, a la par que yuxtaponerse unos a otros, adquieren la forma de la necesidad, con un funcionamiento que se torna cada vez más extraño a la conciencia, y precisamente por ello, fatalista. La relación sujeto-objeto es la de un sujeto que mentalmente cosifica a la vasta complejidad de las relaciones sociales, y que se comporta según tal apariencia vivencial. Un estado de cosas que contrasta con lo que es posible en la actividad estética: en el arte, el sujeto tiene la posibilidad de reconocerse como tal en el objeto, y de ejercer en él sus facultades y de desplegar mediante él sus potencialidades de forma incondicionada y rica en alternativas. Pero tal posibilidad como vimos, da pie a múltiples desarrollos contingentes.

Para entender la naturaleza de la contraposición entre una posibilidad supuesta y su realidad fenoménica contingente, nos ha sido de utilidad la distinción entre una orientación ontológica y una orientación fenomenológica en el tratamiento del reflejo. El entendimiento de Lukács sobre el papel del trabajo en la constitución de la realidad social hace que comprenda la relación entre el mundo exterior y la conciencia como el mecanismo por el que tienen su génesis las cualidades esenciales que distinguen a lo humano, y a través del cual la esencia humana genérica surgida se exterioriza y se objetiva en el mundo social. Dado que este diagnóstico es también el resultado de una abstracción aisladora por parte de la teoría en base a categorías del ser social, el devenir histórico del trabajo puede dar lugar a casos en los que la sociedad no solo no favorezca sino que contradiga el papel del trabajo en el proceso de objetivación. Encontrar

fenómenos sociales que contradigan el sentido indicado por la abstracción aisladora que realiza la investigación, no significa que ellos sean realmente una refutación; precisamente el procedimiento de Lukács se da de tal modo que en esos fenómenos aparentemente contradictorios puede encontrarse las determinaciones esenciales que permiten la abstracción. Lo que sucede es que se trabaja en dos planos: en el primer plano se trata de una reconstrucción ontológica, en el segundo se trata de la constatación de una fenomenología histórica. Las determinaciones esenciales se manifiestan a la conciencia en cuanto ésta hace el paso de lo aparential fenoménico a las relaciones efectivas que se entablan entre los fenómenos particulares y el todo social. El papel de la subjetividad en la constitución de los distintos espacios de lo social hace que la estructura social solo pueda ser concebida como una posibilidad, entre otras, que ha sido vuelta realidad por la intervención de la conciencia, por ello, el estado en que se articulan las determinaciones conceptualizadas por la abstracción aisladora es en sentido estricto una contingencia. El papel del trabajo en el proceso histórico de objetivación de la esencia humana genérica es un hecho ontológico, la forma que este papel adquiere en un momento histórico es una contingencia; la imagen que la conciencia se forja de aquella posibilidad contingente es una apariencia fenoménica en el sentido de que hace falta remitirse desde las determinaciones inmediatas que intervienen en la contingencia hasta sus fundamentos esenciales. En la actualidad la influencia de la fetichización de la mercancía, en sí mismo, una contingencia histórica, presenta a la conciencia inmediatas determinaciones que deben ser superadas —en sentido hegeliano— para captar el verdadero papel del trabajo en relación a la esencia humana. Así, el trabajo es en el presente un medio por el cual se efectiviza la fetichización de las relaciones sociales con base en la estructura de las relaciones económicas ordenadas a la acumulación del capital, pero también el trabajo tiene inherentemente la posibilidad de ser el medio de desarrollo y realización de la esencia genérica. El grado en que cumple el trabajo este papel depende de cada resultado del devenir histórico-social, y no puede ser pre-establecido, como tampoco puede nunca ser del todo suprimido. De modo semejante, la relación entre sujeto-objeto que es supuesta en el reflejo estético, puede ser reconstruida aun en un momento histórico como el actual, en el que la conciencia entiende su relación con el mundo mediada por el fetiche de la mercancía; emergiendo como decisivo problema de la crítica el entender el modo concreto de la realización del reflejo en tal coyuntura específica. Adoptando este horizonte de cuestiones referentes a la ontología del “ser social”, hemos hablado de una tendencia desfetichizadora del reflejo estético; no

por asumir que desde los momentos primitivos de la génesis del reflejo estético —como categorías primitiva— estuviese operando el predominio aparente del fetiche de la mercancía —lo que sería a histórico—, sino porque reconocíamos que la relación sujeto-objeto que emerge con el reflejo estético puede realizarse en diversos grados, y por diversos modos, en medio de la contingencia histórica del predominio aparente del fetiche de la mercancía.

La potencial y contingente realización del reflejo, vista desde un punto histórico, implica un conjunto de problemas que hemos indagado en las páginas finales de esta tesis, pues ofrece orientaciones significativas para entender la relevancia que la teoría lukácsiana del reflejo tiene en la actualidad. Si reconocemos que la subjetividad individual se enlaza con las otras subjetividades en un conglomerado social, y que los hechos que la conciencia capta forman parte de un vasto mundo social construido, puede afirmarse que la investigación histórica de la relación sujeto-objeto requiere la elucidación del modo en que la conciencia de los individuos de las diferentes épocas capta el devenir histórico-social de las objetividades, e interviene en la consecución de sus tendencias concretas, esto es, requiere una fenomenología de la conciencia histórica. Pero, dado que nos enfocamos en el nexo sujeto-objeto efectivizado en el reflejo estético (intelectual y objetivo), una fenomenología de esa naturaleza debe centrarse en el discurrir de la relación intersubjetividad/mundo social que se hace transparente en el medio del arte. Sin importar la coyuntura histórica, cuando la estructura del reflejo estético se realiza según sus posibilidades, adopta ciertas características que reivindican pretensiones propias para la elaboración de los elementos compositivos, lo que resulta en la tendencia del arte a re-afirmar siempre su propia autonomía y a dotar de una máxima ejecución a la relación estética entre sujeto-objeto. La historia de la relación conciencia-mundo que el arte pone de manifiesto se encuentra atravesada por esta permanente tensión entre la afirmación de las cualidades de lo estético —que la conciencia busca lograr en su relación con el objeto—, y las limitaciones contingentes que le ofrece el mundo social. En la medida en que el arte es medio de cultivo y de plasmación de las facultades humanas —una instancia que favorece la relación libre e incondicionada con el objeto—, la historia del arte es la crónica de una faceta de la tensión entre la libre realización de lo humano y las demandas imponen el estado de las relaciones sociales y el desarrollo de las fuerzas productivas. Por esta doble disposición a un afianzamiento de las pretensiones de lo estético y al cultivo libre de las potencialidades humanas en ese medio, es que Lukács entiende el estudio

fenomenológico aquí aludido como la historia de una lucha liberadora. Lucha en la que se afirma la peculiar objetividad del arte, y su relación, siempre actualizable, con las tendencias progresivas de los movimientos históricos. Así, una teoría sistemáticamente desarrollada del reflejo, aplicada a los problemas generales de lo estético, conduce de tal modo a la fundamentación de lo que es propio del arte y de su compromiso continuo con las tendencias y cuestiones relevantes de cada época.

## Bibliografía

### ■ Obras de Georg Lukács:

- (1933). "Karl Marx und Friedrich Engels: Werke und Schriften von Mai 1846 bis März 1848", en *Zeitschrift für Sozialforschung*, 2, pp. 280-281.
- (1948a). Die Sickingendebatte zwischen Marx-Engels und Lassalle. En *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker* (pp. 5–62). Berlín: Aufbau.
- (1948b). *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*. Berlín: Aufbau.
- (1958a). Die weltanschaulichen Grundlagen des Avantgardeismus. En *G. Wider den Missverständenen Realismus* (pp. 13-48). Hamburgo: Classen.
- (1958b). *Wider den missverständenen Realismus*. Hamburgo: Classen.
- (1965). *Der historische Roman*. Berlín/Darmstadt y Neuwied: Luchterhand.
- (1966a). *Aportaciones a la historia de la estética*. M. SACRISTÁN (Trad.). México y Barcelona: Grijalbo.
- (1966b). *Problemas del Realismo*. S. JIMÉNEZ CRISPÍN (Ed.). C. GERHARD (Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- (1968a). *Georg Lukacs Werke: Frühschriften II*. F. BENSELER (Ed.). Berlín/Darmstadt y Neuwied: Luchterhand.
- (1968b). Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über Marxistische Dialektik. En F. BENSELER (Ed.), *Georg Lukacs Werke: Frühschriften II* (pp. 161–518). Darmstad y Neuwied: Luchterhand. (=GuK).
- (1968c). Vorwort. En F. BENSELER (Ed.), *Georg Lukacs Werke: Frühschriften II* (pp. 11–42). Darmstad y Neuwied: Luchterhand.
- (1969). *Sobre la Categoría de Particularidad*. M. SACRISTÁN (Trad.). Barcelona, México: Grijalbo. (=ÜdB).
- (1970a). "Mi camino hacia Marx". En G. PIANA (Ed.). *El joven Lukács* (pp. 129-134). M. MATA (Trad.). Córdoba: Pasado y Presente.
- (1970b). *Realistas Alemanes del siglo XIX*. J. MUÑOZ (Trad.) Barcelona, México: Grijalbo.
- (1977). *Materiales sobre el Realismo*. M. SACRISTAN (Trad.). México y Barcelona: Grijalbo.
- (1978). *Littérature. Philosophie. Marxisme. 1922-3*. N. TERTULIAN (Trad. y Comp.). París: Presses Universitaires de France.
- (1981). *Moskauer Schriften. Zur Literaturtheorie und Literaturpolitik. 1930-1940*. F. BENSELER (Ed. y Comp.) Fráncfort d.M.: Sandler.
- (1983). *Record of a Life*. R. LIVINGSTONE (Trad.). Londres: Verso.
- (1984a). Über Stalin hinaus. En F. BENSELER (Ed.), *Revolutionäres Denken. Georg Lukacs*. (pp. 90–5). Darmstad y Neuwied: Luchterhand.
- (1984b). *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*. F. BENSELER (Ed.). Darmstad y Neuwied: Luchterhand. (=Ontologie).
- (1986). *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins II*. F. BENSELER (Ed.) Darmstad y Neuwied: Luchterhand. (=Ontologie).
- (1987, I). *Die Eigenart des Ästhetischen I*. F. BENSELER (Ed.). J. JAHN (Rev.). Berlín y Weimar: Aufbau. (=EÄ).



- (1987, II). *Die Eigenart des Ästhetischen II*. F. BENSELER (Ed.). J. JAHN (Rev.). Berlín y Weimar: Aufbau. (=EÄ).
- (1990). *Georg Lukács in Berlin – Literaturtheorie und Literaturpolitik der Jahre 1930/32*. A. KLEIN (Ed. y Comp.). Berlín: Aufbau.
- (2004). Los fundamentos ontológicos del pensamiento y de la acción humanos. En A. INFRANCA y M. VEDDA (Ed. y Trad.). *Ontología Del Ser Social: El Trabajo* (pp. 35–54). Buenos Aires: Herramienta.
- (2005). *Lenin-Marx*. M. VEDDA (Trad.). Buenos Aires: Gorla.
- (2011). *Escritos de Moscú, 1934-1940*. M. VEDDA (Ed. y Trad.). M. KOVAL (Trad.). Buenos Aires: Gorla.

■ Obras completas de autores referidos en el texto:

MEW: *Marx-Engels Werke*, ed. por Instituto para el Marxismo-Leninismo del Comité Central del Partido Comunista Unificado de Alemania. Berlín/DDR: Dietz. 1957 ss.

- MEW 1. Die Verhandlungen des 6. rheinischen Landtags.
- MEW 1. Kritische Randglossen.
- MEW 1. Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie.
- MEW 2. Die heilige Familie oder Kritik der kritischen Kritik.
- MEW 4. Das Elend der Philosophie (=Elend).
- MEW 3. Die deutsche Ideologie (=DI).
- MEW 6. Lohnarbeit und Kapital.
- MEW 13. Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie (=Einl 57).
- MEW 13. Zur Kritik der politischen Ökonomie.
- MEW 16. Lohn, Preis, Profit.
- MEW 19. Kritik des Gothaer Programms.
- MEW 20. Dialektik der Natur.
- MEW 20. Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft.
- MEW 21. Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie.
- MEW 23. Das Kapital I. (=K).
- MEW 25. Das Kapital III. (=K).
- MEW 27. Carta a Annenkow 28.12.1846.
- MEW 29. Carta a Engels 14.02.1858.
- MEW 30. Carta a Engels 18.06.1862.
- MEW 37. Carta a Bloch 21-22.12.1890.
- MEW 39. Carta a Mehring 14.07.1893.
- MEW 40. Differenz der demokritischen und epikureischen Naturphilosophie.
- MEW 40. Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844. (=Ms 44)
- MEW 40. Thesen über Feuerbach.
- MEW 42. Formen, die der kapitalistischen Produktion vorhergehen (=Formen).

§

(1967). *Marx-Engels über Kunst und Literatur*. Berlín: Dietz.

*HThW: Hegel - Theorie Werkausgabe*, ed. por E. MOLDENHAUER y M. MICHEL. Fráncfort d. M.: Suhrkamp. 1979.

*HThW 3.* Phenomenologie des Geistes.

*HThW 5.* Wissenschaft der Logik.

*HThW 6.* Wissenschaft der Logik II.

*HThW 7.* Grundlinien der Philosophie des Rechts.

*HThW 12.* Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte.

*HThW 13.* Vorlesungen über die Ästhetik.

*HThW 15.* Vorlesungen über die Ästhetik III.

*HGW: Hegel - Gesammelte Werke*, ed. por W. JAESCHKE. Hamburgo: Felix Meiner. 1968 ss.

*HGW 18.* Vorlesungsmanuskripte II.

*HV: Hegel Vorlesungen*, ed. por Hegel Archiv. Hamburgo: Felix Meiner. 1983-2007.

*HV 2.* Vorlesungen über die Philosophie der Kunst.

§

Hegel. (1955). *Die Vernunft in der Geschichte*. Ed. por J. HOFFMEISTER. Hamburgo: Felix Meiner.

*KW: Kant - Theorie Werkausgabe*, ed. por W. WEISCHEDEL. Fráncfort d. M.: Suhrkamp. 1977.

*KW 2.* Der einzig mögliche Beweisgrund zu einer Demonstration des Daseyns Gottes.

*KW 4.* Grundlegung zur Metaphysik der Sitten.

*KW 10.* Kritik der Urteilskraft.

*SW: Schelling Werke*, ed. por O. WEISS. Leipzig: Fritz Eckhardt. 1907.

*SW 2.* Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums.

*SW 3.* Philosophie der Kunst.

*SW 3.* Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur.

*SSW: Schiller Sämtliche Werke*, ed. por G. FRICKE, H. GÖPFERT y STUBENRAUCH. Munich: Carl Hanser. 1962.

*SSW 2.* Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder.

*SSW 5.* Kallias oder über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner.

*SSW 5.* Über Anmut und Würde.

*SSW 5.* Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen.

§§

■ Otros autores:

ADORNO, T.:

(1966). *Negative Dialektik*. Fráncfort d.M.: Suhrkamp.

(1998). *Ästhetische Theorie*. Fráncfort d.M.: Suhrkamp.

ALLISON, H. (2001). *Kant's theory of taste: a reading of the Critique of aesthetic judgment*. Cambridge: Cambridge University Press.

ALMÁSI, M. (1993). Lukács Ontological Turn: The Ontology of Social Being. En L. ILLÉS, F. JÓZSEF, M. SZABOLCSI, & I. SZERDAHELYI (Eds.). *Hungarian Studies on Lukács (vol. 2)* (pp. 544–62). Budapest: Akadémiai Kiadó.

ALTHAUS, H. (1962). *Georg Lukacs oder Bürgerlichkeit als Vorschule einer marxistischen Ästhetik*. Berna: Francke Verlag.

ANCESCHI, L. (1976). *Autonomia ed eteronomia dell'arte*. Milán: Garzanti.

ANDERSON, P. (1971). Lukacs on His Life and Work. *New Left Review*, 66, 35–35.

ANTUNES, R. (2012). Los ejercicios de la subjetividad. Las cosificaciones inocentes y las cosificaciones alienadas. En A. INFRANCA & M. VEDDA (Comps.). *La alienación: historia y actualidad* (pp. 47-66). Buenos Aires: Herramienta.

ANY, C. J. (1994). *Boris Eikhenbaum: Voices of a Russian Formalist*. Stanford: Stanford University Press.

ARZANOVA, E., & HEDELER, W. (Eds.). (1997). *MEF Neue Folge. Sonderband 1: David Borisovic Riazanov und die erste MEGA*. Berlín.

ASHER, E., ELLIS, J. & DARBY, D. (2005). German Theory and Criticism: 4. Twentieth Century to 1968. En M. GRODEN & M. KREISWIRTH (Eds.), *The Johns Hopkins guide to literary theory and criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. doi:10.1515/arbi.2000.18.1.10.

BAHR, E. (1973). Die angelsächsische Lukács-Renaissance. *Text und Kritik*, 39, 70–5.

BAIER, L. (1978). Von Erhabenen der proletarischen Revolution. En H. J. SCHMITT (Ed.), *Der Streit mit Georg Lukács* (pp. 55–76). Fráncfort d.M.: Suhrkamp.

BALIBAR, E., & MACHEREY, P. (1978). Literature as an Ideological Form. *Oxford Literary Review*, 3(2), 4–12.

- BARCK, S. (1986). Achtung vor dem Material: Zur dokumentarischen Schreibweise bei Ernst Ottwalt. En *Wer schreibt, handelt: Strategien und Verfahren literarischer Arbeit vor und nach 1933* (pp. 84–118). Berlín: Aufbau.
- BARNES, M. (2000). *Stages of Thought: The Co-Evolution of Religious Thought and Science*. Nueva York: Oxford University Press.
- BATHRICK, D. (1973). Moderne Kunst und Klassenkampf: Der Expressionismus Debatte in der Exilzeitschrift das Wort. En R. GRIMM & J. HERMAND (Eds.), *Exil und innere Emigration* (pp. 89–109). Fráncfort d.M.: Athenäum.
- BELFIORE, E. (1984). Aristotle's Concept of Praxis in the Poetics. *CJ*, 79, 110–24.
- BENSELER, F.:
- (1986). Nachwort des Herausgebers. En G. LUKÁCS, *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins* (pp. 731–54). Darmstad y Neuwied: Luchterhand.
- (1995). Der späte Lukács und die subjektive Wende im Marxismus. En R. DANNEMANN & W. JUNG (Eds.), *Objektive Möglichkeit. Beiträge zu Georg Lukács, Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins* (pp. 127–45). Opladen: Westdeutscher Verlag.
- (2007). El Lukács tardío y el viraje subjetivo en el marxismo. En A. INFRANCA & M. VEDDA (Eds.), *Gjörgy Lukács: Ética, Estética y Ontología* (pp. 167–188). Buenos Aires: Colihue.
- BERMAN, R. (1977). Lukács's Critique of Bredel and Ottwalt: A Political Account of an Aesthetic Debate of 1931-32. *New German Critique*, 10, 155–178.
- BERNSTEIN, E. (1961). *Evolutionary Socialism*. Nueva York: Schocken Books.
- BERNSTEIN, J. (2003). *Classic and romantic German aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BEWES, T., & HALL, T. (2011). *Georg Lukács: The fundamental Dissonance of Existence*. Londres y Nueva York: Continuum.
- BLOCH, E. (1962). *Subjekt-Objekt. Erläuterungen zu Hegel*. Fráncfort d.M.: Suhrkamp.
- BOWRA, C. (1961). *Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides*. Oxford: The Clarendon Press.
- BRAUN, E. (2002). Das unvollendete letzte Meisterwerk im Grundriß. Projekt einer gesellschaftskritischen Ethik in demokratischer Perspektive. En W. JUNG & A. OPITZ (Eds.), *Sozialismus und Demokratie. Georg Lukács' Überlegungen zu einem ungelösten Problem*. Leipzig: Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen.

- BREINES, P. (1979). Young Lukács, Old Lukács, New Lukács. *The Journal of Modern History*, 51(3), 533–46.
- BROWN, E. (1982). *Russian Literature Since the Revolution*. Cambridge: Harvard University Press.
- BUNGAY, S. (1989). *Beauty and Truth. A Study of Hegel's Aesthetics*. Nueva York: Oxford University Press.
- BÜRGER, P.:
- (1974). *Theorie der Avantgarde*. Fráncfort d.M.: Suhrkamp.
- (1981). The significance of the Avant-Garde for Contemporary Aesthetics: A reply to Jürgen Habermas. *New German Critique*, 8(1), 19–22.
- BURNET, J.:
- (1903a). Plato. Timaeus. *Complete Works*. Accesado Noviembre 20, 2013, desde <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0179:text=Tim.:section=28c>
- (1903b). Plato. Cratylus. *Complete Works*. Accesado Noviembre 20, 2013, desde <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0171:text=Crat.:section=423b>
- BURWICK. (2001). *Mimesis and its romantic reflections*. University Park: Penn State University Press.
- BÜTTNER, S. (2011). Inspiration and Inspired poets in Plato's Dialogues. En P. DESTRÉE & F. G. HERMANN (Eds.), *Plato and the Poets* (pp. 111–130). Leiden: Brill.
- CALLAS, H. (1969). Die Ausarbeitung einer marxistischen Literaturtheorie im BPRS und die Rolle von Georg Lukacs. *Alternative*, 67, 148–173.
- (1971). *Marxistische Literaturtheorie*. Neuwied: Luchterhand.
- CALVO, J. L. (Ed.). (1987). Crátilo. Madrid: Gredos.
- CHAMBRY, E. (1965). Platon. La République. *Ouvres Completes*. Accesado Noviembre 20, 2013, desde <http://www.gottwein.de/Grie/plat/Polit392.php>
- CHANTRAINE, P. (1984). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque (vol. 2)*. París: Klincksieck.
- CLARK, E. (2004). *History, Theory, Text: Historians and the Linguistic Turn*. Cambridge: Harvard University Press.

- CLARK, K. (1981). *The Soviet Novel: History As Ritual*. Chicago: Chicago University Press.
- (2008). Germanophone Contributions to Stalinist Literary Theory- The Case of Georgy Lukacs and Michail Lifšic. *Russian Literature*, 53(2), pp. 513-32.
- COHEN, G. A. (2000). *Karl Marx's Theory of History*. Oxford: Oxford University Press.
- CONGDON, L. (2007). Apotheosizing the Party: Lukács's Chvostismus und Dialektik. *Studies in East European Thought*, 59(4), 281–292. doi:10.1007/s11212-007-9039-2
- CORREDOR, E. L. (1987). *György Lukács and the literary pretext*. Nueva York: P. Lang.
- DANNEMANN, R.:
- (1997). *Georg Lukács zur Einführung*. Hamburgo: Junius Verlag.
- (Ed.). (2009). *Lukács und 1968*. Bielefeld: Aisthesis.
- DAVIES, P. (2004). Das Wort. En S. R. PARKER, P. J. DAVIES, & M. PHILPOTTS (Eds.), *The Modern Restoration: Re-thinking German Literary History, 1930-1960* (pp. 107–125). Berlin y Nueva York: Walter de Gruyter. doi:10.1515/ARBI.2006.286.
- DEMETZ, P. (1967). *Marx, Engels, and the Poets*. Chicago: University of Chicago Press.
- DESMOND, W. (1978). Hegel, Art and Imitation. *Clio*, 7(2), 307.
- DOBRENKO, E. (2011). Literary Criticism and the Transformation of the Literary Field During the Cultural Revolution, 1928-1932. En E. DOBRENKO & G. TIHANOV (Eds.), *A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond* (pp. 43–63). Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- DONAHUE, N. (2005). Introduction. En N. DONAHUE (Ed.), *Companion to German Expressionism*. Rochester: Camden House.
- EAGLETON, T. (1985). Capitalism, Modernism and Postmodernism. *NLR*, 152, 60–79.
- EATON, K. B. (2002). *Enemies of the People: The Destruction of Soviet Literary, Theater, and Film Arts in the 1930s*. Evanston: Northwestern University Press.
- EGYPTIEN, J. (1993). Realismus, Totalität und Entfremdung. Zu einigen Differenzen in den ästhetischen Theorien von Georg Lukács und Ernst Fischer. En W. JUNG (Ed.), *Diskursüberschneidungen: Georg Lukács und andere* (pp. 87–100). Berna: Peter Lang.
- EIJENBAUM, B. (1965). La littérature. Théorie, critique, polémique. En T. TODOROV (Ed.), *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*. Paris: Seuil.
- ELBE, I. (2008). *Marx im Westen. Die neue Marx-Lektüre in der Bundesrepublik seit 1965*. Berlin: Akademie Verlag.

- ELSE, G. (1958). Imitation in the Fifth Century. *CPh*, 53, 73–90.
- EMERSON, C. (2011). Literary Theory in the 1920s. Four Options and A Practicum. En E. DOBRENKO & G. TIHANOV (Eds.), *A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond* (pp. 64–89). Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- ERLICH, V. (1974). *El Formalismo Ruso*. Barcelona: Seix Barral.
- FEIL, E. (1987). *Antithetik neuzeitlicher Vernunft*. Gotinga: Vandenhoeck y Ruprecht.
- FEUERBACH, L. (1967). *Das Wesen des Christentums*. Berlín: Akademie Verlag.
- FICHTE, I. H. (1971). *Zur theoretischen Philosophie I*. Berlín: de Gruyter.
- FINESCHI, R. (2006). *Marx e Hegel: contributi a una rilettura*. Roma: Carocci.
- FISCHER, E.:
- (1963). *The Necessity of Art. A Marxist Approach*. Nueva York: Penguin Books.
  - (1971). Georg Lukács and the theory of reflection. *Philosophical Forum*, 3, 326–339.
- FLASHAR, H. (1979). Die klassizistische Theorie der Mimesis. En *Le Classicisme à Rome, aux Iers siècles avant et après J.-C.* Ginebra: Foundation Hardt.
- FORTES, R. V.:
- (2012). Las categorías de objetivación (Vergegenständlichung), enajenación (Entäuserung) y alienación (Entfremdung) en el último Lukács. En A. INFRANCA & M. VEDDA (Comps.), *La alienación: historia y actualidad* (pp. 67-90). Herramienta: Buenos Aires.
  - (2013). *As novas vias da Ontologia en György Lukács: as bases ontológicas do conhecimento*. Saarbrücken: Novas edições Acadêmicas.
- FUHRMANN, M. (1992). *Die Dichtungstheorie der Antike: Aristóteles – Horaz- Longin. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- GADAMER, H. G.:
- (1970). Begriffsgeschichte als Philosophie. *Archiv für Begriffsgeschichte*, 14, 137–151.
  - (1990). *Warheit und Method*. Tubinga: JCB Mohr.
  - (1985). Ende der Kunst? Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Antikunst von Heute. En *Ende der Kunst – Zukunft der Kunst*. Munich: Deutscher Kunstverlag.
  - (1993). Die Stellung der Poesie im System der Hegelschen Ästhetik und die Frage des Vergangenheitscharakters der Kunst. En *Ästhetik und Poetik I*. Tubinga: Mohr Siebeck.

- GALLAS, H. (1971). *Marxistische Literaturtheorie - Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*. Neuwied y Berlín: Luchterhand.
- GENETTE, G. (1993). *Fiction Et Diction*. Ithaca: Cornell University Press.
- GENTILI, B. (1988). *Poetry and Its Public in Ancient Greece*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- GERTHMANN-STIEFERT, A.:
- (1995). *Einführung in die Ästhetik*. Munich: Fink.
- (1998). Gestalt und Wirkung von Hegels Ästhetik. En A. GERTHMANN-STIEFERT (Ed.). *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* (pp. XV–CCXXIV). Hamburgo: Felix Meiner.
- (2005). *Einführung in Hegels Ästhetik*. Munich: Fink.
- GIBBON, P. (1985). Lukács: the road to the Blum Theses. *Economy and Society*, 14(4), 474–512. doi:10.1080/03085148500000025
- GIBBONS, A. (2011). Who Was Homo habilis—And Was It Really Homo? *Science*, 332(6036), 1370–1.
- GIESBERT, A. (2012). Menschwerdung. Der Begriff der Entfremdung beim späten Lukács. En BAUER Ch., CASPERS B. & JUNG W. (Eds.) *Georg Lukács. Totalität, Utopie und Ontologie* (pp. 93-122). Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr OHG.
- GLASER, H., & VAJDA, G. (2000). *Die Wende Von Der Aufklärung Zur Romantik 1760-1820*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- GLUCK, M. (1986). Toward a Historical Definition of Modernism: Georg Lukacs and the Avant-Garde. *The Journal of Modern History*, 58(4), 845–882.
- GÖCHT, D. (2012). Widerspiegelung und Mimesis in Georg Lukács' Die Eigenart des Ästhetischen. En Ch. BAUER, B. CASPERS & W. JUNG (Eds.), *Georg Lukács. Totalität, Utopie und Ontologie* (pp. 71-92), Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr OHG.
- GOTTLIEB, R. (1992). *Marxism: 1844-1990. Origin. Betrayal, Rebirth*. Nueva York: Routledge.
- GRANGER, F. (1936). Aristotle's Theory of Reason (II.): The Poetic Reason. *Mind New Series*, 45(180), 450–63.
- GRIMALDI, W. (1998). Studies in the Pilosophy of Aristotle's Rethoric. En *Landmark essays on Aristotelian rhetoric* (pp. 15–60). Nueva York: Routledge.
- GSCHWANTLER, K. (1975). *Zeuxis und Parrhasios. Ein Beitrag zur antiken Künstlerbiographie*. Viena: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs.



- GÜNTHER, H. (1984). *Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre*. Stuttgart: Metzler.
- HABERMAS, J. (1971). *Theorie und Praxis. Sozialphilosophische Studien*. Fráncfort d.M.: Suhrkamp.
- HAFNER, K. (1993). Gebrauchswertfetischismus. En D. BEHRENS (Ed.), *Gesellschaft und Erkenntnis. Zur materialistischen Erkenntnis- und Ökonomiekritik*. Freiburg: Ca Ira.
- HALLIWELL, S. (2002). *The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems*. Princeton: Princeton University Press.
- HAMBURGER, K. (1957). *Die Logik der Dichtung*. Estútgart: Kett.
- HANKE, Ch. (2011). Before the Aesthetic Turn: The Common Sense Union of Ethics and Aesthetics in Shaftesbury and Pope. *Anglia - Zeitschrift für englische Philologie*, 129(1-2), 58-78.
- HARGITAL, P. (1997). Lukács and Limbo. The Legacy of Marxist Literary Criticism. *Hungarian Studies*, 12(1), 85–92.
- HAUG, W. F.:
- (1973). Was soll materialistische Erkenntnistheorie? *Argument*, 15(81), 559–573.
- (1984). Die Camera obscura des Bewusstseins. Kritik der Subjekt-Objekt-Artikulation im Marxismus. En *Die Camera obscura der Ideologie. Philosophie – Ökonomie – Wissenschaft*, (pp. 39–47). Berlín: Argument.
- (1994). Abbild. En W. F. HAUG (Ed.), *HKWM (vol. 1)* (pp. 7–21). Hamburgo: Argument.
- (2004). Historisches/Logisches. En W. F. HAUG (Ed.), *HKWM (vol. 6)* (pp. 335-67). Hamburgo: Argument.
- HAVELOCK, E. (1963). *Preface to Plato*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HECKER, R., & VOLLGRAF, K.-E. (Eds.). (1993). *BEF Neue Folge 1993*. Hamburgo.
- HEIDEGGER, M. (1960). *Sein und Zeit*. Tubinga: Niemeyer.
- HELLER, A. (1966). Lukacs' Aesthetics. *The New Hungarian Quarterly*, 22-3, 84–94.
- (1968). L'esthétique de György Lukács. *L'Homme et la société*, 9, 221-231.
- HENNING, R. (2000). *Endlichkeit und Deszentrierung: Zur Anthropologie Ludwig Feuerbachs*. Würzburg: Königshausen y Neumann.
- HERMANN, I.:

- (1978). A társadalmi lét ontológiája. *Magyar Filozófiai Szemle*, 1, 69-87.
- (1993). György Lukács Career from The Theory of the Novel to the Theory of Realism. En L. ILLÉS, F. JÓZSEF, M. SZABOLCSI, & I. SZERDAHELYI (Eds.), *Hungarian Studies on Lukács (vol. 1)* (pp. 116–138). Budapest: Akadémiai Kiadó.
- HOLTZ, G. (2000). Expressionismuskritik als antifaschistische Publizistik? Die Debatte in der Zeitschrift "Das Wort." *Monatshefte*, 19(2), 164–183.
- HOLZ, H. H.:
- (1983). *Dialektik und Widerspiegelung*. Colonia: Pahl-Rugenstein.
- (2003). *Widerspiegelung*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- HOLZ, H. H., KOFLER, L., & ABENROTH, W. (2009). Gespräche mit Georg Lukács. En *Autobiographische Texte und Gespräche* (pp. 233–352). Bielefeld: Aisthesis.
- HOLZ, H. H., & METSCHER, T. (2005). Widerspiegelung. En B. ET. AL. (Ed.), *ÄG (vol. 6)* (pp. 617–619). Estútgart: Metzler.
- HORKHEIMER, M. (1978). Über Lenins Materialismus und Empiriekritizismus. En N. SCHMIDT (Ed.), *Gesammelte Schriften (vol. 11)* (pp. 171–88). Fráncfort d.M.: Fischer Wissenschaft.
- HORN, A. (1974). The concept of mimesis in Goerg Lukács. *The British Journal of Aesthetics*, 14(1), 26–40.
- ILLÉS, L.:
- (1993a). Die "Erzwungene Selbstkritik". Des Messianismus im Vorfeld der Realismus-Theorie von Georg Lukács. *Hungarian Studies*, 8(2), 217–225.
- (1993b). The Struggle for Reconciliation?: Gyorgy Lukács's Marxist Aesthetic in the 1930s. En L. ILLÉS, F. JÓZSEF, M. SZABOLCSI, & I. SZERDAHELYI (Eds.), *Hungarian Studies on Lukács (vol.1)* (pp. 234–299). Budapest: Akadémiai Kiadó.
- INFRANCA, A.:
- (2005). *Trabajo, Individuo, Historia. El concepto de Trabajo en Lukács*. Buenos Aires: Herramienta.
- (2007). Fenomenología y Ontología en el Marxismo de Lukács. En A. INFRANCA & M. VEDDA (Eds.), *Gjyorgy Lukács: Ética, Estética y Ontología* (pp. 153–66). Buenos Aires: Colihue.

- (2012). La alienación en la Ontología del ser social. En A. INFRANCA & M. VEDDA (Comps.). *La alienación: historia y actualidad* (pp. 91–108). Buenos Aires: Herramienta.
- ISER, W. (2000). *The Range of Interpretation*. Nueva York: Columbia University Press.
- JAPP, U. (1987). *Literatur und Modernität*. Fráncfort d.M.: Klostermann.
- JANKOW, M. (1977). Die Widerspiegelung als grundlegende Kategorie der marxistisch-leninistischen Philosophie, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 25(12), 1543–63.
- JENSEN, K. (1978). *Beyond Marx and Mach: Aleksandr Bogdanov's Philosophy of Living Experience*. Nueva York: Springer.
- JOÓS, E. (1986). Le rapport entre “expérience esthétique” et “aliénation” dans l’Ontologie de Georges Lukács. *Laval théologique et philosophique*, 42(3), 348–60.
- JUNG, W.:
- (1981). *Wandlungen einer ästhetischen Theorie. Georg Lukács Werke 1907-1923*. Colonia: Pahl-Rugenstein.
- (1993). Von der Utopie zur Ontologie. Das Leben und Werk Georg Lukács'. En W. JUNG (Ed.), *Diskursüberschneidungen - Georg Lukács und andere*. Berna: Lang.
- (1995). Zur Ontologie des Alltags. Die späte Philosophie von Georg Lukács. En R. DANNEMAN & W. JUNG (Eds.), *Objektive Möglichkeit: Beiträge zu Georg Lukács' "Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins"*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- KAMINSKY, J. (1962). *Hegel on Art: an interpretation of Hegel's aesthetics*. Nueva York: State University of New York.
- KANNICHT, R. (1976). Handlung als Grundbegriff der aristotelischen Theorie des Dramas. *Poetica*, 8, 326–336.
- KAPLAN, S. (1996). *Farewell, Revolution: The Historians' Feud, France, 1789/1989*. Ithaca: Cornell University Press.
- KASSEL, R. (1966). Aristotle, *Ars Poetica*. Accesado Abril 18, 2013, desde <http://www.gottwein.de/Grie/aristot/aristpoet02.php>
- KELLER, A. (2006). *Allgemeine Erkenntnistheorie*. Estútgart: W. Kohlhammer Verlag.
- KEMP, W. (1991). *Stalin and the Literary Intelligentsia*. Londres: Macmillan.
- KILERICH, B. (2006). The Satyr Portrait in Aeschylus “Theoroi”. Spitting Images or Art History in a Different Key. En F. COSTABILE (Ed.), *Polis 2* (pp. 61–72). Roma: Bretschneider.

- KIPPENBERG, H., & VON STUCKRAD, K. (2003). *Geschichte der Astrologie: von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Munich: Beck.
- KIRK, G. S. (1954). *Heraclitus: The Cosmics Fragments*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KONERSMANN, R. (1988). *Spiegel und Bild. Zur Metaphorik neuzeitlicher Subjektivität*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- KOSELLECK, R. (2006). Sozialgeschichte und Begriffsgeschichte. En *Begriffsgeschichten* (pp. 9–31). Fráncfort d.M.: Suhrkamp.
- KÖSTER, H. (1958). *Symbolik des chinesischen Universismus*. Estútgart: Hiersemann.
- KRAHL, H. J. (1971). *Zur Wesenslogik der Marxschen Warenanalyse*. Fráncfort d.M.: Suhrkamp.
- KREINATH, J. (2009). Virtuality and Mimesis: Toward an Aesthetics of Ritual Performances as Embodied Forms of Religion Practice. En B. HOLM (Ed.), *Religion, Ritual, Theatre* (pp. 229–59). Fráncfort d.M.: Peter Lang.
- KYRÁLYFALVI, B. (1975). *The Aesthetics of György Lukács*. Princenton: Princenton University Press.
- LACKÓ, M. (1993). The Blum Theses and Gyorgy Lukács's Conception of Culture and Literature. En L. ILLÉS, F. JÓZSEF, M. SZABOLCSI, & I. SZERDAHELYI (Eds.), *Hungarian Studies on Lukács (vol.1)* (pp. 167–187). Budapest: Akadémiai Kiadó.
- LAHUSEN, T., & DOBRENKO, E. (1997). *Socialist Realism Without Shores*. Durham: Duke University Press.
- LENDVAL, P. (2008). *One Day That Shook the Communist World. The 1956 Hungarian Uprising and Its Legacy*. Princenton: Princenton University Press.
- LENIN, V.:
- (1961). *What Is To Be Done?*. Moscú: Foreign Languages Publishing House.
- (1975). *Materialismo y empíreocriticismo*. Moscú: Progreso.
- (1986). *Apuntes a la Ciencia de la Lógica de Hegel*. Moscú: Progreso.
- LEVINE, N. (1978). Lukács on Lenin. *Studies in Soviet Thought*, 18(1), 17–31.
- LIFSCHITZ, M. (1981). *La Filosofía del arte de Karl Marx*. Madrid: Siglo XXI.
- LIMNATIS, N. (2008). *German Idealism and the Problem of Knowledge*. Nueva York: Springer.
- LISI, F. (Ed.). (1992). *Timeo*. Madrid: Gredos.
- LÖWY, M.:

- (1976). *L'évolution politique de Lukacs, 1909-1929: contribution à une sociologie de l'intelligentsia révolutionnaire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- (1979). *Georg Lukács: From Romanticism to Bolshevism*. Londres: New Left Books.
- (2011). Revolutionary Dialectics against "Tailism": Lukács Answer to the Criticism of History and Class Consciousness. En M. THOMPSON (Ed.), *Georg Lukács Reconsidered. Critical Essays in Politics, Philosophy and Aesthetics* (pp. 65–74). Londres y Nueva York: Continuum.
- MÄHRLEIN, C. (2000). *Volkgeist und Recht: Hegels Philosophie der Einheit und ihre Bedeutung in der Rechtswissenschaft*. Würzburg: Königshausen y Neumann.
- MANIERI, A. (1998). *L'immagine poetica nella teoria degli antichi*. Pisa: Istituti Editoriali Poligrafici Internazionali.
- MARCUSE, H. (1962). *Vernunft und Revolution: Hegel und die Entstehung der Gesellschaftstheorie*. Nuewied y Darmstadt: Luchterhand.
- MARIÑO SÁNCHEZ-ELVIRA, R., MAS TORRES, S., & GARCÍA ROMERO, F. (Eds.). (2009). *La República*. Madrid: Akal.
- MARXHAUSEN, T. (1988). Die Theorie des Fetischismus im dritten Band des "Kapitals." *MEF* 1988, 25, 209–43.
- MARXHAUSEN, T. (1993). Fetischcharakter der Ware. En W. F. HAUG (Ed.), *HKWM (vol. 4)*. Hamburgo: Argument.
- MASLOW, V. (1967). Lukacs' Man-Centered Aesthetics. *Philosophy and Phenomenological Research*, 27(4), 542–52.
- MAYER, H. (1963). *Zur deutschen Klassik und Romantik*. Neske: Pfullingen.
- MCCARNEY, J. (2000). *Hegel on History*. Londres: Routledge.
- MENZEL, U. (2000). Die drei Entwicklungstheorien des Karl Marx. *Entwicklung und Zusammenarbeit*, 1, 8-111.
- MILLER, A. (1971). *Diderot Studies XV*. Ginebra: Librairie Droz.
- MILLER, R. (1984). Productive Forces and the Forces of Change. En *Analyzing Marx: Morality, Power, and History* (pp. 171–220). Princeton: Princeton University Press.
- MITCHELL, S. (1997). Mikhail Alexandrovich Lifshits. *Oxford Art Journal*, 20(2), 23–41.
- MITHEN, S. (1998). *The Prehistory of the Mind. A Search for the Origins of Art, Religion and Science*. Londres: Phoenix.

- MITTENZWEL, W. (1975). Gesichtspunkte. Zur Entwicklung der literatur-theoretischen Position Georg Lukács. En *Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács. Die Methodenstreit deutscher sozialistischer Schriftsteller*. Leipzig: Reclam.
- MOOG-GRÜNEWALD, M. (2007). Re-Ontologisierung der Sprache. Anmerkungen zur Poïetik der modernen Lyrik. En V. OLEJNICZAK LOBSIEN & C. OLK (Eds.), *Neoplatonismus und Ästhetik: zur Transformationgeschichte des Schönen* (231-46). Merlin: De Gruyter.
- MONACORDA, M. (2008). *Marx e l'educazione*. Roma: Armando Editore.
- MORAU, P. (1955). La mimesis dans les théories anciennes de la danse. *LEC*, 23, 3–13.
- MORAWSKI, S.:
- (1968). Mimesis, Lukács' universal principle. *Science and Society*, 9, 349–366.
- (1970). The Aesthetic Views of Marx and Engels. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28(3), 301–314.
- MORITZ, K. (1962). Über die bildende Nachahmung des Schönen. En SCHRIMPF (Ed.), *Schriften zur Ästhetik und Poetik* (pp. 225–290). Tübingen: Max Niemeyer.
- MÜLLER, C. (1984). Spiegel. En C. HELCK & W. WESTENDORF (Eds.), *Lexicon der Ägyptologie* (vol. 5) (pp. 75–93). Wiesbaden: Harrasowitz.
- MÜLLER, E. (2010). *Über das nachahmende in der Kunst nach Aristoteles*. Charleston: Nabu Press.
- MURRAY, J. (1985). Georg Lukács: Das Moskauer Exil 1933-1944. Zum Verhältnis der literaturtheoretischen Schriften zur offiziellen Kulturpolitik der UdSSR. *New German Review*, 1, 1–14.
- NEUBAUER, J. (2009). Exile: Home of the Twentieth Century. En J. NEUBAUER & B. TÖRÖK (Eds.), *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe: A Compendium* (pp. 4–106). New York: de Gruyter.
- NEULIEB, C. (2009). *The Mimetic Soul: Philosophical Anthropology in Plato's Writings on Theatre, Performance, and Representation*. The Catholic University of America.
- NOTOMI, N. (2011). Image Making in the Republic and The Sophist. En P. DESTREE & F. G. HERMANN (Eds.), *Plato and the Poets* (pp. 299–326). Leiden: Brill.
- OLDRINI, G.:
- (1998). Zu den Ursprüngen der (marxistischen) Ontologie von Georg Lukács. En F. BENSELER & W. JUNG (Eds.), *Lukács 1997 Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft* (pp. 133–62).

- (2007). El fundamento ontológico del la Estética de Lukács. En A. INFRANCA & M. VEDDA (Comps.), *György Lukács: Ética, Estética y Ontología* (pp. 139–52). Buenos Aires: Colihue.
- (2009). *György Lukács e i problemi del marxismo del novecento*. Nápoles: La città del sole.
- PALLETIER, L. (1991). L'emergence du concept de totalité chez Lukács (I). *Laval théologique et philosophique*, 47(3), 291-328.
- (1992). L'emergence du concept de totalité chez Lukács (II). *Laval théologique et philosophique*, 48(3), 379-96.
- PHILPOTTS, M. (2004). The Modern Restoration: Re-thinking German Literary History, 1930-1960. En S. R. PARKER, P. J. DAVIES, & M. PHILPOTTS (Eds.), *The Modern Restoration: Re-thinking German Literary History, 1930-1960* (pp. 41–57). Berlin y Nueva York: Walter de Gruyter. doi:10.1515/ARBI.2006.286.
- PIRHOLT, M. (2012). *Metamimesis: Imitation in Goethe's Wilhelm Meisters Lehrjahre and Early German Romanticism*. Rochester: Camden House.
- POSZLER, G. (1993). The Invisible Center: The Place of the Work of Art in Die Eigenart des Ästhetischen. En L. ILLÉS, F. JÓZSEF, M. SZABOLCSI, & I. SZERDAHELYI (Eds.), *Hungarian Studies on Lukács (vol. 2)* (pp. 498–509). Budapest: Akadémiai Kiadó.
- PRICE, R. (1986). *Marx and Education in Late Capitalism*. Totowa: Barnes & Nobles.
- REICHEL, H. (2001). *Zur logischen Struktur des Kapitalbegriffs bei Marx*. Freiburg: Ça ira.
- REITZ, T. (2004). Ideologiekritik. En W. F. HAUG (Ed.), *HKWM* (vol. 6), (pp. 690–717). Hamburgo y Berlín: Argument.
- RENNER, R. (1976). *Ästhetische Theorie bei Georg Lukács*. Munich: Francke.
- RICHTER, M. (1995). *The History of Political and Social Concepts. A Critical Introduction*. Nueva York: Oxford University Press.
- RIETHMÜLLER, A. (1976). *Die Musik als Abbild der Realität*. Wiesbaden: Franz Steiner.
- ROBIN, R. (1986). *Le Réalisme socialiste : une esthétique impossible*. París: Payot.
- ROSE, M. (1998). *Marx's Lost Aesthetic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ROSENBERG, H. (1964). The Third Dimension of Georg Lukacs. *Dissent, Autumn*, 404–14.
- ROTHACKER, E. (Ed.). (1990). *Archiv für Begriffsgeschichte (vol. 33)*. Bonn: Bouvier.
- SAMIR, A. (1975). *Die ungleiche Entwicklung. Essay über die Gesellschaftsformationen des peripheren Kapitalismus*. Hamburgo: Hoffmann & Campe.

- SAMPSON, M. (2009). Universals, Plot and Form in Aristotle's Poetics. *Animus*, 13, 5–22.
- SAYERS, S. (1983). Materialism, realism and the reflection theory, *Radical Philosophy*, 33, 16-26,
- SCHAFF, A. (1964). Sprache und Wirklichkeit. En *Sprache und Erkenntnis*. Viena: Europa Verlag.
- SCHLEGEL, A. W. (1962). *Kritische Schriften und Briefe*. Stuttgart: Kohlhammer.
- SCHLEIERMACHER, F. (1998). *Hermeneutics and Criticism and Other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHLENSTEDT, D. (1981). *Literarische Widerspiegelung. Geschichtliche und theoretische Dimensionen eines Problems*. Berlín: Aufbau.
- SCHMID, O., & STÄHLIN, W. (Eds.). (1959). *Geschichte der griechischen Literatur vol. 1*. Munich: Beck.
- SCHMIDT, S. (1974). *Elemente einer Textpoetik. Theorie und Anwendung*. Munich: Bayerischer Schulbuch-Verlag.
- SCHMIED-KOWARZIK, W. (1981). *Die Dialektik der gesellschaftlichen Praxis. Zur Genesis und Kernstruktur der Marxschen Theorie*. Freiburg: Karl Alber.
- SCHMITT, H.-J., & SCHRAMM, G. (Eds.). (1998). *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller*. Fráncfort d.M.: Suhrkamp.
- SCHNEIDER, H.:
- (1998). Die Kunst in Hegel Enzyklopädie. Entwicklungsgeschichte der Ästhetik in den drei Fassungen. En *Geist und Geschichte. Hegeliana (vol. 9)*. Fráncfort d.M.: Peter Lang.
- (2008). Die Logizität des Schönen bei Hegel. En EIDAM H. & SCHMIED-KOWARZIK W. (Eds.), *Anfänge bei Hegel (109-130)*. Kassel: Kassel University Press.
- SCHONAUER, F. (1966). Expressionismus und Faschismus: Eine Diskussion aus dem Jahre 1938. *Literatur Und Kritik*, 1(7), 44–54.
- SCHÖNING, U. (1984). *Literatur als Spiegel. Zur Geschichte eines kunsttheoretischen Topos in Frankreich von 1800 bis 1860*. Heidelberg: Winter.
- SCHWARZ, F. (2008). *Mitos, ritos, símbolos: antropología de lo sagrado*. Buenos Aires: Biblos.
- SCRIVEN, M. (1988). *European socialist realism*. Oxford y Nueva York: Berg.
- SEDLEY, D. (2003). *Plato's Cratylus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SINNOT, E.:
- (1978). Mímesis dramática y mímesis poética. *Revista de Filosofía Latinoamericana*, 4, 7–18.



- (Ed.). (2009). *Aristóteles. La Poética*. Buenos Aires: Colihue Clásica.
- SPRIGATH. (2004). Das Dictum des Simonides. *Poetica*, 36, 243–280.
- STANFORD, C. (2012). Chimpanzees and the Behavior of *Ardipithecus ramidus*. *Annual Review of Anthropology*, 41, 133–149.
- STEINTHAL, H. (1961). *Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern*. Bonn: Ferd.Dümmle.
- STEPHAN, A. (1975). Georg Lukács' erste Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie. *Brecht Jahrbuch 1975*, 79–111.
- SZIKLAI, L.:
- (1982). Zu dieser Aufgabe. En G. LUKÁCS (Aut.). L. SZIKLAI (Ed.). *Wie ist Deutschland zum Zentrum der reaktionären Ideologie geworden?* Budapest: Akadémiai Kiadó.
- (1986). *Georg Lukács und seine Zeit*. Viena: Böhlau.
- (1993). Lukács and the Age of Fascism. En L. ILLÉS, F. JÓZSEF, M. SZABOLCSI, & I. SZERDAHELYI (Eds.), *Hungarian Studies on Lukács (vol.1)* (pp. 188–233). Budapest: Akadémiai Kiadó.
- SZILL, J. (1993). Two Contending Principles in Die Eigenart des Ästhetischen: An Epistemological Critique of Lukács' s Aesthetics. En L. ILLÉS, F. JÓZSEF, M. SZABOLCSI, & I. SZERDAHELYI (Eds.), *Hungarian Studies on Lukács (vol. 2)* (pp. 510–32). Budapest: Akadémiai Kiadó.
- TAMINIAUX, J. (1967). Le jeune Hegel et l'hellenisme Schillerien. En *La nostalgie de la Grece a l'aube de l'idealisme allemand* (pp. 1–32). Nueva York: Springer,.
- TAYLOR, S. (1990). *Left-Wing Nietzscheans: The Politics of German Expressionism*. Berlín y Nueva York: De Gruyter.
- TERTULIAN, N.:
- (1978). Georg Lukács et la reconstruction de l'Ontologie dans la philosophie contemporaine. *Revue de Métaphysique et de Morale*, 83(4), 498–517.
- (1980). *Georg Lukács. Étapes de sa pensée esthétique*. París: Le Sycomore.
- (1987). Teleología y causalidad en la *Ontología* de Lukács. En G. LUKÁCS & N. TERTULIAN (AA.), F. HOYO & C. PEON (Trads). *Ontología del ser social* (43-67). México: Universidad Autónoma Chapingo.
- (1990). La Pensée du dernier Lukács. *Critique*, 517, 594–616.

- (1993). Le Concept d'alienation chez Heidegger et Lukács. En *Archives de Philosophie. Recherches et Documentation*, 56, 431-443.
- THEMANN, T. (1996). *Onto-Anthropologie der Tätigkeit. Die Dialektik von Geltung und Genesis im Werk von Georg Lukács*. Bonn: Bouvier.
- THOMPSON, J. (1993). *Fiction, Crime, and Empire: Clues to Modernity and Postmodernism*. Urbana: University of Illinois Press.
- TIHANOV, G. (1998). The Novel, the Epic and Modernity: Lukács and the Moscow Debate about the Novel, *Germano-Slavica*, 10(2), pp. 29-42.
- (2000). Viktor Shklovskii and Georg Lukács in the 1930s. *The Slavonic and East European Review*, 78(1), pp. 44-65.
- TIUKHTIN, V. (1962). On the Process of Reflecting Reality in Cognition. *Soviet Studies in Philosophy*, 1 Fall, 45–53.
- TOKÉS, R. (1961). *Béla Kún and the Hungarian Soviet Republic*. Cambridge: Harvard University Press.
- TOMBA, M. (2012). *Marx's Temporalities*. Leiden: Brill.
- TOSEL, A. (2000). Widerspiegelung. En W. F. HAUG (Ed.), *HKWM (vol. 8)* (pp. 1428-31). Hamburgo: Argument.
- TREU, M. (1968). *Von Homer zur Lyrik. Wandlungen des griechischen Weltbildes im Spiegel der Sprache*. Munich: Beck.
- TROMMLER, F. (1975). Der "sozialistische Realismus" im historischen Kontext. En G. REINHOLD & J. HERMAND (Eds.), *Realismustheorien* (pp. 68–86). Estútgart: Kohlhammer.
- URBÁN, K. (1993). The Lukács Debate: Further Contributions to an Understanding of the Background to the 1948-50 Debate. En L. ILLÉS, F. JÓZSEF, M. SZABOLCSI, & I. SZERDAHELYI (Eds.), *Hungarian Studies on Lukács (vol. 2)* (pp. 434–51). Budapest: Akadémiai Kiadó.
- VERDENIUS, W. (1962). *Mimesis. Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to us*. Leiden: Brill.
- WAIBEL, V. (2010). Wechselbestimmung. Zum Verhältnis von Hölderlin, Schiller und Fichte in Jena. *Fichte-Studien*, 12, 44–69.
- WALL, J. (2003). Phronesis, Poetics, and Moral Creativity. *Ethical Theory and Moral Practice*, 6(3), 317–41.

- WEBER, J. (1998). Begriff und Konstruktion. Rezeptionsanalytische Untersuchungen zu Kant und Schelling. Georg-August-Universität Göttingen.
- WERCKMEISTER, O. (1973). Marx on Ideology and Art. *New Literary History*, 4(3), 501–519.
- WIESING, L. (1995). Phänomenologie des Bildes nach Husserl und Sartre. *Phänomenologische Forschungen*, 30, 255–81.
- WYSS, B. (1999). *Hegel's Art History and the Critique of Modernity*. Nueva York: Cambridge University Press.
- WOLF, D. (2010). Warum konnte Hegels Logik Marx große Dienste leisten?. *MEF* 2010.
- ZIMMERMANN, R. (1974). Semantik Widerspiegelung und marxistische Erkenntnistheorie. *Argument*, 14(85), 187–201.
- ZOLTAL, D.:
- (1987). Das Homogene Medium in der Kunst. Zur Aktualität und Potentialität der ästhetischen Theorie beim späten Lukács. En U. Bermbach & G. Trautman (Eds.), *Georg Lukács. Kultur - Politik - Ontologie* (222-32). Opladen: Westdeutscher Verlag.
- (1993). The Reconstructible Chief Work: Notes on Lukács Late Aesthetic Synthesis. En L. ILLÉS, F. JÓZSEF, M. SZABOLCSI, & I. SZERDAHELYI (Eds.), *Hungarian Studies on Lukács* (vol. 2) (pp. 533–43). Budapest: Akadémiai Kiadó.