

La musa paraolímpica¹



Miklós Mesterházi

Instituto de Filosofía de la Academia de Ciencias, Hungría

Fecha de recepción: 1/8/2019.
Fecha de aceptación: 20/8/2019.

Resumen

El presente artículo se propone como objetivo demostrar que es *La teoría de la novela* de Georg Lukács la obra que contiene el núcleo estético más propio del filósofo. Para ello se analiza en primer lugar el ensayo de 1916 junto a los conceptos de novela y de forma allí implicados y, en segundo lugar, se compara la lectura crítica de este género con los análisis literarios lukácsianos de las décadas del veinte y del treinta. Finalmente el artículo contrapone la estética de *Teoría de la novela* a las elaboraciones teóricas tardías del filósofo húngaro.

Palabras clave: novela; forma; género literario; estética marxista.

The Paralympic Muse

Abstract

This article aims at showing that Georg Lukács' *The Theory of the Novel* is the work of the Hungarian philosopher which best contains the aesthetic core of his philosophy. To reach that, first of all, the author examines the essay of 1916 and the way the concepts of novel and form are there studied; secondly, he compares the critique of the genre with the Lukácsian literary analyses in the twenties and thirties. Finally, the article contrasts the aesthetics of *The Theory of the Novel* with his late theoretical work.

Keywords: Novel; Form; Literary Genre; Marxist Aesthetics.

¹ Traducido del alemán por Francisco García Chicote.

¡Pasad de puntillas sobre sus cenizas,
hombres de genio, pues era pariente vuestro!

Laurence Sterne, *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy* (1978: 399).

Para que justamente la primera oración de esta conferencia no resulte sin sentido (la primera oración, que a pesar de las apariencias *no es esta* oración), quisiera aclarar: soy consciente de que a la novela no le fue concedida ninguna musa, y si se le hubiese concedido una, esta no habría reposado bajo el despejado cielo de Grecia. Pero si pudiese asumir que esta, la musa, existió (para no estropear el juego y para que este artículo pueda comenzar, lo que ciertamente apenas es posible sin una primera oración), entonces se debería comenzar con la siguiente oración:

Curiosamente, la musa de aquel género sobre el cual Lukács, en cuanto esteta, escribió su tal vez más influyente tratado, *La teoría de la novela*, y sobre el que por algún motivo también se ocupó más tarde, es de alguna manera una especie de diosa paraolímpica. De hecho, lo es precisamente de acuerdo con Lukács, al menos cuando este escribe la filosofía de la historia del género, algo que él emprende en realidad dos veces: el primer intento es la brillante *La teoría de la novela*, el otro es un tratado que aparece mucho más tarde, no totalmente desprovisto de talento, pero que permaneció inédito: “La novela”, de 1935. Por diferentes que puedan ser el uno del otro, en ambos llega uno a un punto en el que es dominado por la sugestión² de que las discusiones solo pueden concluir en que es inimaginable que sea arte algo que por obra de su *principium stilisationis* vadea tan profundamente en un mundo enemigo del arte. La lírica y el drama, a los que se remite Lukács de manera contrastiva en el análisis de los principios formales de la novela, se sitúan de manera perpendicular respecto de este mundo: una se acerca tal vez al infierno, al infierno del alma, que empero por lo menos es un *infierno que puede ser enaltecido*; el otro se halla con la cara al Cielo, donde nuestra vida insignificante es registrada como destino (para este fin hemos por cierto inventado el Cielo). Si no lo hacen, entonces lírica y drama se niegan a sí mismos y se evaporan. Por el contrario, la musa de la novela no es ciertamente su amiga; si ella se acuesta con perros, a quién le sorprende si se levanta con pulgas: la novela carece tanto de contornos que ni siquiera puede precipitarse correctamente; puesto que precisamente yace en el suelo ya desde hace tiempo, ella misma existe en su autosuficiencia o al menos lo hace su propio *doblo indiscernible*: la lectura de entretenimiento (Lukács, 1985: 340). Como quiera que sea, durante la escritura emana de la pluma de Lukács una especie de insinuación (que sin embargo es justamente a continuación pulida más finamente), una insinuación de que la filosofía del arte, con sus ideas fijas y segundas intenciones, se siente mucho más en casa en el mundo de la tragedia que en el mundo de la épica. Por ejemplo, porque (si bien esto parece ser más bien una improvisación en el texto) “todo concepto expresa un deber-ser del

² A pesar de la vívida protesta, presente en el texto, contra la idea de que la novela sería una especie de “semiar-te” (Lukács, 1985: 341).

objeto”; y por eso puede permanecer más fiel a su naturaleza el pensamiento que “nunca” puede “llevar a una verdadera definición de la vida” en la medida en que se divierte con la tragedia (Lukács, 1985: 315). Si ahora la filosofía del arte –que celebra en el arte lo que este revela, estetizándolo, solo lo esencial en relación con nosotros y nuestra vida insignificante (y “el concepto de la esencia” conduce, “ya por su mera posición, a la trascendencia” –Lukács, 1985: 14–), es decir si ahora la filosofía del arte, solo porque la epopeya no soporta distancias más brutas que las que median entre empiria y empiria (puesto que “el deber-ser mata la vida”), comienza a tartamudear cuando se trata de la épica, podría uno aceptar como directamente obvio que la filosofía del arte deba considerar a la novela con una aversión sarcástica...; a la novela, cuyo héroe no es acompañado en su camino por dioses, en la que las ideas no pueden ya garantizar la salvación del alma...; la novela, que tiene al alma agarrada por la punta de los dedos. Si uno pudiese admitir esto como obvio... pero obvio es solamente con el nornoroeste (Hamlet).

Cuando intenté exponer lo que por lo demás es universalmente conocido –esto es: que de acuerdo con el Lukács de *La teoría de la novela* la novela es un género problemático y que, como si se tratara de una consecuencia de esto, Lukács se hubiese acercado a la novela no sin aversión–, no pretendí de ninguna manera decir que se le escapó o arruinó algo. En realidad, afirmo a tal punto precisamente lo contrario: lo que en la cara del Lukács que disecciona la novela parece ser una expresión de repugnancia, es en realidad una mueca sarcástica producida por el rayo del encuentro consigo mismo (uno no puede tener una expresión facial diferente para cada ocasión, incluso para tales ocasiones especiales). Formulado de una manera menos metafórica, pero –espero– no menos excéntrica: me parece que es *La teoría de la novela* donde Lukács propone (vuelca al papel o representa) su estética más propia, una estética que es más lukácsiana que todo lo demás que él escribió. Aunque, en comparación con los manuscritos de Heidelberg o los dos tomos enormes de la estética tardía, se trata (de acuerdo con la iglesia invisible de Kant) de una *estética ilegible*, o, porque la expresión es un tanto ambigua, de algo que *no* puede leerse *abiertamente* como filosofía del arte.

Debo una explicación. El arte es luciferino. Hay en abundancia ideas en el acervo de pensamientos estéticos del joven Lukács que son dignas de reflexión, y por lo tanto pueden sin objeción ser consideradas como importantes, o incluso como las más importantes ideas de él, pero las cosas parecen girar en torno a esta idea: alguna vez se habló en toda la ciudad de que “Gyüri dijo que el arte es luciferino” (Balázs, 1982, II: 130)³, que es un contramundo que, aunque naturalmente de manera oculta, lleva adelante un proceso contra la creación, contra la creación con cuya realización se quedó estancado Dios según todo indica, y a la que se dignó dejar en el estado del “despilfarro cósmico”.⁴ *De manera oculta*, porque la estética como ciencia puede perder tranquilamente de vista este proceso;

3 En el diario de la escritora Anna Lesznai puede leerse, del año 1912, lo siguiente: „En la casa de H. [=Béla Balázs], donde también [está] Ernst Bloch, un joven berlinés tan talmudista, que ya es católico. Presenta todo su sistema –terrible dolor de cabeza–, no he comprendido todo. Para él, el arte es un quedarse quieto prematuro, compromiso. Para Lukács, contra-creación, luciferino, porque se resiste. En Bloch, porque frente a Dios se mantiene quieto flojamente” (Lesznai, 2010: 78).

4 La expresión “despilfarro cósmico” no proviene empero de Lukács, sino de Ernst Bloch (Bloch, 1973: 339).

incluso, de acuerdo con un comentario tachado en el manuscrito de *La teoría de la novela*, esta indiferencia metódica podría directamente ser la precondition de la estética como ciencia... pero no obstante las “posibilidades de configuración de las grandes formas son funciones de los destinos de Dios, estéticamente dicho, del mundo que hay que configurar, del material dado”⁵. Desde esta perspectiva, lo que hace al arte imprescindible es lo luciferino, es el poder de la forma, del hechizo del arte. Como si a través de su contacto, de alguna manera todo prestara testimonio, incluso los arabescos del tapiz, sobre algún sentido; sobre algún sentido que, aunque tal vez no pueda ser captado en palabras, precisamente puede rebasar los límites de nuestra razón: la fuerza de la forma puede tensar cosas en un yugo, en el que nosotros somos capaces de constatar solamente la oposición que nos agota, o en el que nos restan solamente compromisos miserables. Y puesto que lo que es indomable para nosotros se deja formar en las manos del arte blandamente como la cera, y en el contramundo del arte nada es en vano, nos parece, en la medida en que miremos en la *camera obscura* del arte, como si nosotros mismos tampoco fuéramos en vano, como si incluso el fracaso y la caída fueran, en este otro mundo, simplemente insinuaciones de que nosotros también habríamos podido tener una determinación de haber resultado la creación de otro modo del que resultó. El hecho de que podamos admirar en ello el poder de la *forma* es una garantía de que este poder no engaña: como consuelo es un débil consuelo lo que tiene para ofrecer. Lo imprescindible del arte consiste precisamente en el hecho de que este es una de las cosas *antes de las últimas cosas*, en el caso de que Lukács tenga razón en lo que escribe en uno de los trozos de papel que aparentemente garabateó antes de *La teoría de la novela*, esto es que “ninguna orientación trascendente puede partir de lo último” (Bloch, 1973: 151).⁶ “La gran obra de arte”, dice la versión de Bloch de lo que aparecía en el trozo de papel de Lukács, es “una estrella de la anticipación y un canto de consuelo en el camino a casa a través de la oscuridad; y con todo precisamente solo lejanía, brillo, destello, contradicción declarada a toda plenitud en la Tierra”⁷ ... lo que

5 La cita proviene del manuscrito de *La teoría de la novela*. Puesto que se trata de un pasaje tachado, ha de ser citado en su totalidad aquí: „La filosofía de la historia de las grandes formas es la historia de las fortunas del mundo de los dioses. Pues las posibilidades de configuración de las grandes formas son funciones de los destinos de Dios, estéticamente dicho, del mundo que hay que configurar, del material dado. La estética es aquí solamente el aspecto terrenal de una constelación, y la posibilidad de un aislamiento inmanente [¿?] de sus categorías no es por el contrario ninguna prueba [tachado: una prueba más] de que no hay un más allá: este sistema categorial cerrado es solo la gramática de un lenguaje cuyo sentido contenidístico no le concierne en absoluto; solo existe la posibilidad, de [que] cada jeroglífico individual de la revelación [¿?] sea descifrado en su ser inmanente. El hecho de que los signos se fusionen en una nueva esencia de contenido, el hecho de que, por encima de la gramática, también haya una hermenéutica, no debe ni necesita afectar a esta. Pero esta indiferencia normativa es un postulado del método, una condición de la posibilidad de la estética como ciencia. La última unidad del sentido, el otro aspecto, propio del más allá, de esta constelación no se toca con esto [¿?], incluso reclama ella misma la pureza que permanece de este lado de teoría estética de las formas. Y sin embargo, ambos modos de consideración son en última instancia uno: el presentimiento intuitivo, que descubre con una mirada la esencia estética de las formas, mira siempre la apariencia del sol del mundo, cuya posición condiciona la esencia de la forma. ‘¿En qué medida las figuras del poeta son objetivas?’, pregunta Hebbel. ‘En la medida en que el hombre sea libre en su relación con Dios’” (Archivo Georg Lukács, Dossier 199, 21.).

6 “Lo anteúltimo (obra – encarnación actual) no puede ser transcendido porque ninguna orientación hacia la trascendencia puede dirigirse realmente hacia lo último” – “Sobre la obra. El carácter inevitable de la toma de posesión metafísica frente al mundo de la obra tiene que ser expuesta. El significado del platonismo (el mundo de la obra como reproducción de lo metafísicamente existente – es decir, como indicación y como camino hacia este; Hegel –lo es él mismo– Marburgo. La solución kantiana: ética como metafísica, con la posición singular de la crítica de *La facultad de juzgar*. El problema: ¿puede tener el mundo la obra un significado que no sea mágico (eventualmente mitigado en dirección a lo pedagógico) o moral? Georg-Lukács-Archiv, Dossier 530.

7 Como si se pudiera leer la continuación de la frase como respuesta de Bloch a la pregunta hecha por Lukács

para nosotros (para nuestra filosofía del arte) podría ser justamente una ocasión para meditar sobre el problema de si (así aparece en el trozo de papel de Lukács) “el mundo de la obra” podría “tener un sentido diferente de uno *mágico* (eventualmente mitigado hacia lo pedagógico) o *moral*”, es decir como si delineara solo una alusión a lo metafísicamente existente o quizá el camino que conduce allí. La forma es por tanto plenitud... y, *como un arcoíris, está trazado sobre un fondo oscuro*.⁸ Como no podríamos contemplar de otra manera el estado de las cosas, es decir aceptar que la estética (como ciencia) –puesto que su “sistema de categorías cerrado solo es la gramática de un lenguaje”, cuyo sentido en términos de contenido no le concierne en absoluto, es decir en caso de que (pero esto es nuevamente Bloch) en su interpretación la forma y todo lo que está debajo de ella están solamente para “preservar para el arte la definición de la vida purificada, de la vida sin engaño, en formas totalmente inmanentes”⁹–, *simplemente silba hacia nosotros*. A pesar de lo luciferino del arte.

Con la teoría de la novela –con *La teoría de la novela*– las cosas son por cierto diferentes. Tal vez también porque a la novela le va diferente con el hechizo provocado mediante las formas.

Al final, la novela debe partir para la batalla montada en un corcel maduro para la lucha, con una lanza extraída en medio de un conjunto de rastrillos y bajo una cota de malla fabricada con residuos domésticos. Cuando se trata de la novela, no hay ningún elemento de la forma por el cual saliesen fiadores heraldos ante un mundo que de alguna manera estaría más en orden que el nuestro, heraldos que testimoniarían que eso es *el destino, así se ve* nuestra más interior esencia y nuestro encuentro con ella, *esto* son los caminos de la transfiguración, y ante todo heraldos que podrían testimoniar que todo esto aquí no podría haber sido en vano, incluso cuando al final yacemos en el lecho de muerte. Y no hay ningún elemento del contenido, la fe no desgarrada por la duda, a través de reflejos de un mundo moral, a través de comodidades del *siempre supimos que así debe ser*, que no haya sido aclarado desde hace tiempo por la inmundicia de la contingencia, para que la pregunta en nosotros no pueda surgir en absoluto, la pregunta de qué y quién cuenta en la fábula sobre nuestro verdadero deseo. En la batalla a la que va la novela –montada en un corcel maduro para la lucha, con una lanza extraída en medio de un conjunto de rastrillos y bajo una cota de malla fabricada con residuos domésticos–, esta no tiene ningún aliado, ninguna muleta, ningún sistema de navegación construido en serie. Naturalmente no tiene, puesto que incluso nosotros no tenemos tales amenidades, las hemos perdido, mientras que por lo demás sucedieron con nosotros cosas muy loables: “[h]emos inventado la productividad del espíritu”, “[h]emos inventado el acto de dar forma”, “[h]emos hallado en nosotros la única sustancia verdadera” (Lukács, 1985: 302). Pero en el reverso de todas estas cosas loables se construyó en torno a nosotros

en la hoja de papel: “incapaz de hacer ya residente en la gloria desesperadamente anticipada al hombre menesteroso mismo” (Bloch, 1973: 151s.).

⁸ Citado por Bloch de manera algo imprecisa (1973: 281).

⁹ Ernst Bloch: *Geist der Utopie*, 276.; como si la continuación de la oración pudiera leerse como respuesta de Bloch a la pregunta planteada en el trozo de papel.

un mundo de la mera corteza, de la corteza que tal vez, tal vez sea simplemente nuestro yo exteriorizado, del cual empero el espíritu no puede ya ser destilado; una corteza que solamente el arte puede deshacer, solo él antes de que finalmente Dios no se haya desembarazado del todo. La novela debe por tanto en toda soledad producir a partir de ella misma todo lo que le es necesario para hechizo del arte, puesto que también la novela debe también mostrar nuestra cara descubierta (perdón, esto es nuevamente Bloch), nuestra determinación, de la cual nosotros desde siempre fuimos conscientes, pero que de alguna manera olvidamos. Eso requiere empero una coreografía peculiar o un sentimiento de indiferencia peculiar por parte de la novela, puesto que la novela deja que se vea al mismo tiempo la fuerza de este mundo y su pequeñez, la derrota inevitable en la lucha contra él y el carácter imprescindible de la lucha; debe por lo tanto extraer un sentido de la absurdidad, por lo que ni siquiera por un segundo debe entender esta absurdidad como una exención de la toma en serio de este mundo. Si fuera la absurdidad entendida como eximición, no estaría destinado a nuestros oídos el canto de consuelo de esta redención encerrada en ámbar que el arte tiene para ofrecer y que es el tipo más alto de redención que está a disposición de los seres humanos (en el camino a través de la oscuridad, que tal vez no conduce a casa en absoluto). En la novela puede oírse la resignación de la “virilidad madura” (Lukács, 1985: 339), puesto que el a pesar de todo obligado triunfo de la forma puede acaso ser crítica, pero no juicio final: la posición de la novela (la subjetividad creadora atribuida a la novela) está también hecha a medida de nosotros, animales bípedos e implumes, que no tenemos (porque no tenemos) ningún derecho a treparnos a la espalda de los principios formales que de algún modo querrían colgar del plafón trascendental de algún lugar trascendental en nuestra vida insignificante...; en el caso de que Dios pudiera haber llegado tan lejos de nosotros como lo ha hecho según la novela, no tenemos siquiera un motivo para la arrogancia. Y si la novela cediese los medios mágicos por ella ya resguardados al intento de principios de estilización de otros géneros o épocas, entonces desertaría aquello para lo cual ha venido al mundo: pues no es nada menor aquello por lo que se pelea en la batalla en la cual la novela se dirige (montada sobre un corcel maduro para la lucha, etc.) contra los molinos convertidos en gigantes: se trata de la representabilidad por excelencia. Y si se trata de la representabilidad por excelencia, entonces brega todo en el relato para formar a partir del mundo exterior amorfo y que pierde cada vez más sustancia y a partir de que aquello que es interior y que, en el caso de que no se pueda expresar líricamente, es igualmente amorfo –puesto que de las ruinas del mundo exterior algún tipo de sustancialidad debió haber agarrado algo–. Es decir, de estas carencias de formas debería la novela formar algo en lo que lo luciferino del arte pudiese imponerse victoriosamente; algo que sería testigo de que incluso el más pequeño entre nosotros no vino en vano al mundo... algo que deje percibir en el cielo estrellado –que ya no muestra el camino– del Dios creador que se alegra por el mal ajeno alusiones al “sufrimiento inexpresable de Dios-salvador porque no puede venir todavía al mundo” (Lukács, 1985: 359). Naturalmente, en el caso de que todavía haya alusiones que se dejen manifestar a partir del mundo que ha de ser representado, a partir del material... que es, como ya hemos citado, solo otra expresión para giro del destino de Dios. Alusiones a la patria utópica de

nuestras ideas o al hecho de que la creación que se endurece en costra cóscica es solamente el descarrilamiento de una intención originalmente más llena de sentido. De ahí que en la novela se formule en su *ser para sí* o, para el caso, en su *ser en y para sí*, lo que el arte fue en sí tal vez desde siempre o por lo menos aquello por lo que nosotros lo tenemos, desde que lo tenemos por el *organon de la filosofía*: de alguna manera, la formulación de aquello que tenemos que buscar en el mundo, pero que no podemos encontrar, simplemente porque de alguna manera intuimos que lo que es (otra vez para citar a Bloch) no puede ser la última palabra. Y que por ello el arte existe en una sociedad de riesgos con nosotros. Y por esta razón –y aquí quería llegar– es la novela al mismo tiempo el *detective* de la filosofía del arte, que tiene que hallar nuestras huellas, pues si las ideas en la figura de la subjetividad se hubiesen deformado ya tanto que no existiese ninguna técnica de la narración que pudiese presentárnosla como una “esencia metafísica”, y el Dios creador derribe, en el juego por el mundo, la última pieza de ajedrez del Dios salvador sin la más mínima alegría por el mal ajeno (no somos tan importantes para él), entonces es el fin de la novela, y tal vez no solo el de ella (“en la cual las categorías estructurales de la novela aparecen constitutivamente en la situación del mundo” –Lukács, 1985: 360–). El carácter problemático de la novela, el hecho de que uno arribe a un punto al leer *La teoría de la novela* en el que es dominado por la sugestión de que las discusiones solo pueden concluir en que es inimaginable que sea arte algo que por obra de su *principium stilisationis* vadea tan profundamente en un mundo enemigo del arte, es solamente el otro lado de aquello de que la novela es un detective en búsqueda de nosotros, un detective que, como alguien lo dijo (que, una vez más, fue Ernst Bloch a partir de un motivo totalmente diferente), debe ser homogéneo con el mundo inferior en el que busca nuestras huellas (Bloch, 1973: 302). ¿Cómo podría si no ser su oficio? Pero por ello es la novela también en otro sentido problemática: también su historia es una aventura arriesgada, en la que nadie sale de garante por el sagrado retorno a casa. Si se diera el caso de que la novela deba retornar a tientas con las manos vacías a quien le encomendó la tarea (a nuestro modo de pensar la filosofía del arte), tendríamos algo para reflexionar: por lo menos desde el punto de vista de un intento filosófico-histórico podría venirnos la sospecha de que sería posible que nuestra fe en esa sugestión “de la afabilidad y plenitud divina de la existencia” que el arte puede presuntamente irradiar se desvanece (Bloch, 1973: 277), y con ella también la fe de que precisamente a través de esta sugestión el arte fuese algo como el órgano de la filosofía, algo que hable sobre cosas sobre las cuales en realidad la filosofía debería hablar, pero no puede hacerlo... con lo que también desaparecería nuestra fe de que en la mencionada sugestión se trataba de lo que hemos supuesto.

En el *director's cut* de este escrito me permití malgastar el tiempo con cuestiones acerca de por qué se vino abajo el proyecto del libro sobre Dostoievski (y si eso fue un fiasco, o no), o cómo es que precisamente porque la interpretación de Marx en *Historia y conciencia de clase* esté impregnada de figuras del pensamiento estéticas se oiga intensamente un tenor iconoclasta en el libro, etc. Pero aquí dejo de lado estas cavilaciones, por amor al prójimo y porque quisiera permanecer en mi tarea pendiente, en la tarea de explicar por qué *La teoría*

de la novela es la obra en la que Lukács presenta (la vuelca o la representa en papel) una estética que es más lukácsiana que todo lo demás que él escribió. Y lo que es tal vez desde otro punto de vista el mismo fenómeno (nuestro problema con Lukács o su problema con la musa paraolímpica): cómo ha de explicarse la bizarra constelación (la constelación que aquí se formula en un estilo publicitario), a saber que Lukács, para quien en su juventud no había ningún autor que no fuera motivo para divisar el destino de la forma que nos redime (aunque lo haga a un precio rebajado), de la forma que envuelve nuestras vanidades en una simbología redentora (Lukács, 1985: 297) –y a través de ello también divisar nuestros caminos y laberintos–, luego de ocuparse por décadas con los giros del destino de la novela estuviera en realidad sin contemporáneos, en el sentido de que los aliados de su poética se reclutaban del pasado, y el único que no vivía exclusivamente en el recuerdo, Thomas Mann, comenzaba a gimotear cada vez que tenía que aguantarse los elogios.¹⁰

Quisiera por tanto continuar mi canto de sirenas en el punto en el que la “virilidad madura” de la novela, su ironía, que es mística, volvió a ser interesante a los ojos de Lukács, en los años treinta, cuando se quitó el sayo de filósofo agujereado por las balas, para volver a aparecer en escena como crítico y teórico de la literatura, y en particular para volver a dedicarse a la novela con el mismo motivo con que lo hizo hacia 1915: porque él vio en ella al detective que intenta escudriñar nuestros caminos delineados por el reloj filosófico-histórico del mundo. Lo que no ocurrió sin coacciones externas, sino en un momento en que debió de haber tranquilamente pensado que ya era hora de volver a recurrir a los servicios del detective.¹¹

La idea de echar mano de *La teoría de la novela* para explicar dilemas de los años treinta parece ser absurda, pero quisiera hacer recordar al lector de las reflexiones finales en la primera mitad del ensayo de 1916, de las reflexiones acerca de la ironía en tanto orientación dominante de la novela y en tanto mística: “[l]a ironía del poeta es la mística negativa de las edades sin dios, una *docta ignorantia* frente al sentido, un mostrar la acción bondadosa y malvada del demonio, la renuncia a comprender algo más que el hecho de esa acción, y la profunda certeza, solo expresable en la dación de forma, de que en ese no querer y no poder saber se ha descubierto en verdad, se la visto y captado lo último, la verdadera sustancia, el dios presente e inexistente. Por eso la ironía es la objetividad de la novela” (Lukács, 1985: 357). Cuando –todavía en algún momento de la década de 1920– Bajtín, curioso no solo a causa de Dostoievski, se dirigió al autor de *La teoría de la novela* con la idea de que *La teoría de la novela* debería de una vez por todas también ser publicada en ruso,

¹⁰ Esto se halla formulado en un estilo publicitario, pero véase el comentario de Lukács a la cuestión “Georg Lukács y Thomas Mann” en *Gelebtes Denken* (Pensamiento vivido): “debo haber sido, a los ojos de Thomas Mann, algo así como [...] una manifestación siniestra” (cf. Lukács, 1980: 152ss.).

¹¹ Los hechos son conocidos: en 1925, 1926, Lukács aún pudo responder a la enérgica crítica a *Historia y conciencia de clase* por parte de ideólogos del Partido ruso (cf. Lukács, 2015) sin ser excluido del movimiento, pero algo así ya no era el caso en 1930 –en su primer viaje a Moscú– o en 1933 –en su segundo viaje a Moscú–, cuando fue forzado a una autocrítica (y en efecto a una autocrítica en el peor lenguaje de estos años), ante todo para uno que, hacía poco, debió separarse del movimiento húngaro luego del fracaso de sus así llamadas “Tesis de Blum” (es decir, su boceto de programa político)...

Lukács respondió que el libro “no tenía actualidad”.¹² (En 1920, Lukács aún no veía para nada problemático –no necesitaba ver para nada problemático– que el libro se publicara en Bruno Cassirer). Solo podemos suponer lo que se escondía detrás de la respuesta, pero hacia (y desde) 1930, *La teoría de la novela* en cierto sentido “no tenía actualidad”: el mundo escarneció las esperanzas, puesto que no se dejó (esto es nuevamente Ernst Bloch:) “convertirse hasta la reconocibilidad” por medio de la varita mágica de la dialéctica... porque no teníamos esta varita mágica en las manos; parecía como si la tuviéramos, pero se quebró, o de algún modo la perdimos, o ella era simplemente demasiado abstracta como para llevar a cabo la pieza de arte... el mundo se quedó por tanto en su inmanencia, y no podemos, solo la novela puede poner al mundo tan en aprietos que “el abandono en que los dioses han dejado al mundo se descubre repentinamente [...] como mezcla irracional de adensamiento y rarefacción: lo que antes parecía máximamente consolidado se descompone como barro seco al primer contacto”. Con lo cual nos hallamos empero solo en el punto en el que (de acuerdo con la continuación de la cita) “la vacía transparencia tras la cual se percibían tentadores paisajes”, se torna en tabique de vidrio, ante el cual –como las abejas en la ventana– “vana y obtusamente [...] sin poder llegar al conocimiento de aquí no hay mundo alguno” (Lukács, 1985: 357). Y nos hallamos en el punto: si echamos una mirada a las manecillas del reloj universal, lo vemos. En vano yace “la tía”¹³ (el capitalismo) presuntamente –presuntamente– en su lecho de muerte, en vano los pronósticos dialécticos sobre crisis y caída, todo eso no nos permite salirnos del berenjenal. De ahí que solo nos quede como único apoyo la ironía, y lo que para la forma completamente hecha de la novela sigue de la ironía, el hecho de que “en ella y solo en ella el dios mismo se hace sustrato de la dación de forma, equiparado en especie y en valor a todas las demás materias normativamente dadas de la forma, y solo en ella queda completamente abarcado por su sistema categorial; su existencia y la cualidad de esta están condicionadas por la relación normativa que tiene, en cuanto posibilidad de configuración, con las formas constructivas; condicionado, también, por el valor que técnicamente le corresponde por la construcción y la articulación de la obra” (Lukács, 1985: 358s.). Naturalmente, “esta consumada inmanencia técnica tiene como presupuesto una relación constitutiva previa (normativa, no psicológicamente) con el ser trascendente definitivo [...] La inmanencia vacía [...] no es sino inmanencia de una superficie que disimula la resquebrajadura, pero que ni siquiera como superficie es capaz de detener esa inmanencia, por lo que en su misma superficialidad queda pronto agujereada” (Lukács, 1985: 359). La ironía es un “desvío” que no debemos evitar: se sabe que el mundo de la cosificación es feo, e incluso podríamos murmurar sobre el deber ser algo, por ejemplo medio párrafo pero en el caso de que el coloso de barro pierda la oportunidad de romperse, deberíamos reconocer que es más inteligente aceptar que “la realización de lo normativo en el alma o en la obra no se puede separar de su sustrato, de lo presente (en el sentido histórico-filosófico), sin poner en peligro su fuerza más propia, su constitutiva capacidad de alcanzar

12 Un entremés sobre el que me ha enseñado el experto en Dostoievski Ferenc Tallár.

13 La tía, el mundo burgués, sobre cuya herencia (si había de conservado, superado o despilfarrado) se discutió tan acaloradamente en la década de 1930. La expresión proviene del prólogo de *Erbschaft dieser Zeit* (Herencia de este tiempo), de Bloch: “Ciertamente, la tía ha de morir antes de que se la pueda heredar; pero antes uno puede echar un vistazo a la habitación con cierto detalle” (Bloch, 1935: 15s.).

su objeto” (Lukács, 1985: 358); no debe hacerlo en el alma y –dado que para saber como ha de verse la emergencia constitutiva de la realización de lo normativo en su objeto (si todavía algo así hay), debemos echar una mirada en la novela– tampoco puede hacerlo en la obra. La resignación de la “madura virilidad” de la novela es de algún modo el equivalente del realismo hegeliano (por el cual Lukács se mostró tan impresionado en la segunda mitad de la década de 1920, por ejemplo en su estudio *Moses Hess y la dialéctica idealista*), que está listo para dejar de lado el deber ser, si se trata de conseguir dominar lo existente. Dicho más precisamente, el elogio del realismo hegeliano, por interesante que sea también desde el punto de vista filosófico y de historia de la filosofía, era únicamente una cavilación histórica o chivatazo metódico, propuesta humilde de un pensador, de que ya tocaba reflexionar un poco (una propuesta que apenas encontró auditorio). La oferta de la novela parece ser un aliento mucho más esperanzador, al menos para nosotros, al fin y al cabo, seres bípedos e implumes: la novela debe seguirnos los talones *a nosotros*. Y se me hace que la oferta de la novela pareció también a los ojos de Lukács mucho más esperanzadora: no apareció en el claroscuro de los años en los que escribió apenas algo como un crítico interesado en las cuestiones de la literatura novelesca solo porque (ya como miembro del Partido Comunista alemán) le fue encargado intervenir en los debates de la intelectualidad de izquierda en Berlín, o para perder el tiempo de alguna manera en su “cominternación”¹⁴; quería, asumo yo, contratar nuevamente al detective con licencia histórico-filosófica en la labor de indagar nuestras huellas (nuestro destino y nuestras chances). Y el hecho de que algo haya salido mal con eso tuvo que ver tal vez con que las perspectivas de que el detective hallara nuestras huellas no eran especialmente prometedoras, o más precisamente, las chances de que él fuera también escuchado por Lukács no eran muy buenas, porque no encontró las huellas en el lugar que esperaba, ni a nosotros en el estado que esperaba.

Se trataba entonces nuevamente de la lucha por la narrabilidad, de la lucha en la que ninguna fuerza superior con fuerza también legítima desde el punto de vista de la filosofía del arte garantiza la victoria, porque en la medida en que la victoria sea posible, esta se halla o se derrumba, como lo sabemos a partir de *La teoría de la novela*, con la actitud del escritor (con la ética que se transforma en forma): en la novela, “a diferencia del ser de otros géneros que descansan en la forma ya completa”, “la ética, el espíritu y la mentalidad, está visible en la configuración de cada singularidad, y es, pues, en su más concreto carácter de contenido, un eficaz elemento constructivo de la producción misma, de la poesía novelesca” (Lukács, 1985: 340); de ahí que la novela sea “la forma artísticamente más amenazada”, y de ahí que ella sea tan importante ante nuestros ojos. Y la narrabilidad es, tal como lo dice una frase de *La teoría de la novela* que tanto inspira a la reflexión, una “confirmación [...] de la existencia de la disonancia” solo aceptable por la novela,¹⁵ confirmación en aras del a-pesar-de (“[e]n su relación con la vida, el arte es siempre

14 Con este no tan feliz juego de palabras (“¡Ah, usted ha sido cominternado!”), Riasanov recibió a Lukács en el Instituto Marx Engels, cuando Lukács, a quien le fue prohibido el trabajo en el Partido Comunista húngaro, llegó a Moscú (Lukács, 1980: 143)

15 “En su relación con la vida, el arte es siempre un a-pesar-de-todo; producir forma es la más profunda confirmación que puede pensarse de la existencia de la disonancia. Pero en cualquier otra forma [...] esta afirmación es algo que precede a la dación de forma, mientras que para la novela es la forma misma” (Lukács, 1985: 339).

un a-pesar-de”) que la novela siempre ofrece la posibilidad de envolver nuestros impulsos en “simbolismo salvador”. Puede ser que el estigma de la afirmación (de que la novela ponga sin embargo el mundo abandonado por los dioses de alguna manera como amigablemente lleno de divinidad) no puede ser por tanto raspado o lavado por la novela, y el hecho de que asumamos eso de la novela, tiene seguramente sus límites –por ejemplo el hecho de que no necesitemos mentirle mucho a esta pieza de arte, y también el ideal no debe transformarse en pura absurdidad para que por lo menos pudiésemos tener una pálida representación de la “la patria utópica perdida de la idea hecha ideal”; este (el ideal) debería conservar (para llevarnos a aceptar la sugestión de la amistad y plenitud divina) también en su determinación subjetivo-psicológica, en su forma de existencia únicamente posible en un mundo abandonado por Dios (Lukács, 1985: 359), es decir en su ridiculez, algo de la dignidad de lo que alude en el caso de que quisiéramos divisar en el demonio en el sujeto, incluso si es solo gracias a un truco demoníaco, de alguna manera una esencialidad metasubjetiva (para que la novela, “con barruntoso silencio, habl[e] de dioses pasados y futuros cuando narra las aventuras de almas erradas en una realidad inesencial y vacía” –Lukács, 1985: 359–). Como sea –aunque lleva consigo el riesgo de que “el ansia demasiado intensa de tener la disonancia resuelta, afirmada y acogida en la forma, tiende a buscar un prematuro cierre que descomponga la forma en heterogeneidad incoherente, porque la fragilidad y la fragmentariedad se hayan recubierto solo superficialmente, sin poderlas superar” (Lukács, 1985: 339)–, la afirmación parece ser imprescindible para que la narración envuelva nuestros impulsos “en simbolismo salvador”: el hecho de que la novela se halla en la búsqueda de nosotros, de uno de nosotros, seres bípedos e implumes con un sentido calibrado por la razón finita, se da gracias a la reflexividad de la ironía que pone en jaque a la dación de forma (“el paso a forma del abstracto fundamento de la novela es consecuencia de la autotransparencia de la abstracción; la inmanencia del sentido, exigida por la forma, nace precisamente de la consecuencia sin contemplaciones en el descubrimiento de su ausencia” –Lukács, 1985: 339–). Con lo que yo solamente quería llegar a que cuando Lukács se metió en los debates literarios de los intelectuales de izquierda de Berlín –y en retrospectiva uno podría registrar: lo hizo de una manera bastante discutible–, quería él (creo yo) en realidad defender la “virilidad madura” de la novela, (tal vez) porque suponía que a pesar de que el mundo abandonado por Dios solo puede mostrar un rostro racional a partir de la gracia de la “ética” – y dado que “la tía” parecía yacer en su lecho de muerte, parecía tanto más plausible que solo se diera a partir de la gracia de la “ética” –, el hecho de que la destrucción de el “espíritu de aceptación de la objetividad exigido por la épica grande” (Lukács, 1985: 341) conforme al estado del reloj universal debía ser menos el heraldo (o la palanca) de que la trascendencia ha retornado sobre el mundo, que el peligro que conllevaba que “en vez de una totalidad existente [...] se configure un aspecto subjetivo de esta” (Lukács, 1985: 341). Incluso cuando en la destrucción, en la medida en que supera la inmanencia de sentido exigida en el plano de la forma, “la fragmentariedad frágil del mundo aparezca crasamente” (Lukács, 1985: 339).

Del modo en que *La teoría de la novela* la comprendía, es la teoría de la novela un intento histórico-filosófico en el cual nuestro pensamiento estético observa

en vilo el hacer y dejar de hacer de su emblema, su chico de los recados, su comisionado –su detective– para saber si todavía tiene lugar en el mundo algo como “una relación constitutiva previa (normativa, no psicológicamente) con el ser trascendente definitivo” (Lukács, 1985: 359), que le confiriera alma a la novela, y sin la cual la inmanencia de la novela –y de todo nuestro entorpecimiento mental, con el que nos debatimos en la arena movediza en torno a nosotros¹⁶ – sería simplemente “inmanencia vacía”, “inmanencia de una superficie que disimula la resquebrajadura, pero que ni siquiera como superficie es capaz de detener esa inmanencia, por lo que en su misma superficialidad queda pronto agujereada” (Lukács, 1985: 359). Solo cuando no es totalmente carente de sentido que aquello sobre lo cual soñamos, el hecho de que de algún modo no está totalmente bien que nuestra alma, calibrada para la condenación eterna, o para la salvación eterna, deba permanecer hasta el fin de todas las cosas en la piel y el destino del técnico Egon Wetzl¹⁷, es decir, solo si eso no es totalmente absurdo, solo eso puede garantizar que nuestro pensamiento artístico-filosófico no mate su existencia en total malentendido de sí, junto con la filosofía, que reconoció su propio misterio en el arte,¹⁸ junto con nosotros, los que le regalamos su fe. Apenas necesito agregar que la tentación de cerciorarse es una tentación casi irresistible, en todo caso en un intento cuya finalidad y primer móvil es Dostoievski (o sea Dostoievski tal como lo veía Lukács), y únicamente irresistible porque lo que podría haber sido puesto como prueba, el libro sobre Dostoievski, no se escribió. Su comitente (ese somos en realidad nosotros) ha hecho que el trabajo sea sumamente complicado: no solo quiere reivindicar la “virilidad madura” de la novela –puesto que la novela deja que se vea al mismo tiempo el poder de este mundo y su pequeñez, la derrota inevitable en la lucha contra él y el carácter imprescindible de la lucha, debe por lo tanto extraer un sentido de la absurdidad, por lo que ni siquiera por un segundo debe entender esta absurdidad como una exención de la toma en serio de este mundo. Si fuera la absurdidad entendida como eximición, no estaría destinado a nuestros oídos el canto de consuelo de esta redención encerrada en ámbar que el arte tiene para ofrecer y que es el tipo más alto de redención que está a disposición de los seres humanos (en el camino a través de la oscuridad, que tal vez no conduce a casa en absoluto). Él (el comitente, que de hecho somos nosotros mismos) quisiera escuchar de él también noticias de lo que vendrá. En todo caso también tiene lugar en el *otro* intento histórico filosófico de Lukács ya mencionado al comienzo “sobre las formas de la épica grande”, en el trabajo estipulado para una enciclopedia literaria soviética, pero no aparecido en ella, bajo el título “La novela” el factor de la adivinación filosófico-histórica de manera implícita, el factor de la adivinación filosófico-histórica que, como ha de leerse al final de *La teoría de la novela*, ha de descubrir “si estamos realmente a punto de abandonar el estadio de la pecaminosidad consumada o si son meras esperanzas las que anuncian la llegada de lo nuevo, indicios de un futuro todavía tan débil que el estéril poder del ente mero puede aplastarlo cuando quiera, como en juego”

16 En Bloch (1973: 276). Citaré más adelante la frase de la que se extrajo la expresión.

17 Una abreviación, tomada de Ernst Bloch, para referirme a la vida alienada (Bloch, 1930: 55).

18 Véase por ejemplo el tercer apartado de la sección sobre las antinomias del pensamiento burgués en *Historia y conciencia de clase* (Lukács, 1969: 148ss.).

(Lukács, 1985: 420). No creo que este rasgo de la fisionomía intelectual de Lukács sea desconocido, de ahí que pueda dejar de lado los detalles: el porvenir esperado debería hallarse bajo el signo de la herencia de la filosofía idealista clásica “desde Kant a Hegel”, de la idea del ser humano como meta en sí misma. El ser humano como meta en sí misma es a fin de cuentas “el presupuesto sociológico de la cultura” (Lukács, 1973: 83), de la cultura “en el verdadero sentido, en el sentido literal del término” (1973: 80), según el cual “[e]n lugar de la determinación anárquica, determinada por el azar, que habitualmente señalamos con el nombre de moda, se tiene la continuidad orgánica, el desarrollo auténtico”, “en el que cada momento singular desciende necesariamente de los presupuestos objetivos del momento precedente”, “en el que entonces cada momento lleva en sí la solución del problema que ha quedado irresuelto en el momento que lo precedía y en el mismo instante plantea para el momento siguiente un problema a resolver”; según el cual “el nivel de la cultura puede nuevamente sobrepasar las aptitudes individuales de los singulares individuos aislados”; según el cual “una cantidad cada vez mayor de expresiones de la vida humana se vuelven –siempre más a profundidad y vigorosamente– fines en sí o, algo que es lo mismo, están al servicio de la esencia humana del hombre” (“[p]ues estas dos modalidades del ser-fin-para-sí-mismo no se excluyen una a la otra, por el contrario, se sirven y se completan recíprocamente”) (Lukács, 1973: 83s.). La cultura que en el capitalismo, “en cuanto y en tanto ha sido auténtica cultura”, no pudo consistir en más que “crítica sin embellecimientos”, pero cuanto más auténtica, cuanto más valiosa era, tanto más debía ella darle la espalda a su “esencia armoniosa, dispensadora de alegría”, puede ahora quizá reconquistar “la armonía simple y natural y belleza de la antigua cultura” (Lukács, 1973: 80). En todo caso, “[d]esaparece de la conciencia de los hombres todo cuanto les ha impedido vivir hasta ahora sus problemas verdaderamente fundamentales, su conciencia se abre a lo esencial” (1973: 85). Las citas no provienen de “La novela”, sino que fueron tomadas de un ensayo muy anterior, publicado en 1919: “Vieja y nueva *Kultur*”; un escrito en el que resuenan (como se lee en el prólogo a *Historia y conciencia de clase*) “las esperanzas exageradamente optimistas que muchos nos hicimos entonces respecto de la duración y el ritmo de la revolución” (Lukács, 1969: XLIII),¹⁹ pero que presenta algo así como un conjunto de las esperanzas del filósofo del arte Lukács, y de hecho no solo del joven Lukács o del que recién se había volcado al marxismo. También la mirada del Lukács de los años 30 se apega a la utopía de un rejuvenecimiento del arte, a la utopía de la novela que de alguna manera vuelve a hallar su camino al epos. De ahí que vea en los “nuevos problemas estilísticos para la novela” de la literatura soviética elementos de la lucha por la nueva forma, por “una novela que se aproxima a la grandeza del epos, pero que aún tiene que conservar, sin embargo, las determinaciones esenciales de la novela” (Lukács, 2011: 74).

¹⁹ Para evitar malentendidos, la observación del prólogo no se remite al ensayo “Vieja y nueva *Kultur*”, que en efecto no encontró lugar en *Historia y conciencia de clase* (a pesar de que igualmente Lukács lo publicara dos veces en alemán en 1920: en la revista *Kommunismus* 1./43–7 de noviembre de 1920– y, con el mismo título, por el Jungarbeiter-Verlag –Viena, 1921–).

El hecho de que no se tratara de una lucha por la novela “que se aproxima a la grandeza del epos” en los debates literarios no especialmente edificantes de la Unión Soviética de los años treinta puede verse como una broma malintencionada, y sin embargo parece ser indiscutible que “La novela” (la filosofía de la historia de la novela) pudo acordarse y podría haber recordado a su lector (de haber tenido lector) que “la idea de la nueva sociedad” es la idea “del ser humano como meta en sí misma” (como se halla formulada “en la filosofía de Kant y Fichte”). Pero no quisiera divertirme (ni divertir al lector) aquí con las ilusiones y los desaciertos ideológicos de Lukács; quería llegar, desde la perspectiva del giro del destino de la novela, al reverso de las ilusiones: al *silencio* (con lo que yo, para prevenir un grueso malentendido, no entiendo ni “no osar decir” ni “no poder decir”). Sería muy elegante –tal vez imprescindible– seguir, mediante sutiles análisis poéticos, la historia de la teoría de la novela en Lukács de escrito a escrito, pero para ello me falta presumiblemente no solo el tiempo. Pero si antes me ocupé de hacer creíble que para el Lukács de los años treinta que había vuelto a la novela las cosas habrían girado en torno al problema de la narrabilidad –a la narrabilidad en tanto antípoda del “silencio primordial de las cosas” (Jameson, 2016, p. 148) no puedo evitar remitirme, aunque sea por medio de alusiones, a que los cauces de río secados sin remedio del silencio escarparon por siempre el rostro de la teoría de la novela (la metáfora la robé naturalmente de *La teoría de la novela*). Sería obviamente extravagante representar la historia de décadas de una teoría mediante los ingresos en la columna de las pérdidas; sería también metodológicamente cuestionable, guardamos silencio al fin y al cabo sobre infinitas cosas, al margen de lo que digamos; y es difícil esbozar de manera creíble cuál silencio es muy elocuente. Sin embargo, en lo que a Lukács le toca en suerte a partir de silencio, olvido e ilusión, eso apenas podría digerir el fuerte estómago de la teoría de la novela. Solo para extraer un hilo de la madeja de problemas: la autocrítica de mala fama a la que se vio obligado Lukács en 1934 (Lukács, 1971a) fue posiblemente en realidad solo la tarjeta de entrada que necesitó un autor tan vehementemente atacado como Lukács para seguir trabajando en Moscú. Pero en el reverso de este gesto formal, Lukács –quien en *Historia y conciencia de clase* pudo dar, en virtud de escritos tardíos de Marx una “reconstrucción literaria brillante” del marco intelectual de los por entonces aún desconocidos manuscritos de París; en buena medida porque, como sostiene Alasdair MacIntyre, Lukács “repitió en buena medida en su propia vida el desarrollo intelectual de Marx”²⁰ se condenó al silencio en tanto trabajador del Instituto Marx Engels, que entre otras cosas también editó los manuscritos de París de Marx. Al silencio no solo sobre su relevante interpretación de Marx, sino también sobre lo que los *Manuscritos económico-filosóficos* habrían hecho excitante precisamente para él (para la “adivinación filosófico-histórica”). A pesar de que estaba fascinado por los *Manuscritos*,²¹ solo se permitió pronunciarse abiertamente con una

20 “Lo que, de hecho, le permitió a Lukács hacer esto fue el grado en el que había recapitulado, en su propia experiencia, el desarrollo intelectual de Marx” (MacIntyre, 1965: 66).

21 “Cuando estaba en Moscú, en 1930, Riasanov me mostró los manuscritos que Marx había escrito en París en 1844. Pueden imaginarse mi excitación: leer estos manuscritos cambió toda mi relación con el marxismo y transformó mi perspectiva filosófica. Un académico alemán estaba trabajando con los manuscritos, preparándolos para la publicación. [...] Debido a mi conocimiento en filosofía, trabajé con él, decidiendo cuáles eran las palabras o las letras que habían desaparecido [...]. Creo que la edición que eventualmente resultó fue una muy

observación difamadora, difamadora naturalmente no en relación con los manuscritos, sino con su primera edición en el tomo de obras de Marx editado por Siegfried Landshut-Jacob Peter Mayer: *Die Frühschriften* (Los escritos tempranos);²² una edición que en el plano de la filología tal vez no podía medirse con la meticulosidad de la MEGA, pero en la que los editores habían expuesto de manera áspera el problema del “comunismo primitivo”. Entonces se comienza a comprender el estado de las cosas. El hecho de que uno debiera callar sobre las groserías saludables de Marx nos permite calcular (en la medida en que no lo supiéramos ya desde hace mucho) qué posibilidades pudo haber para discutir sobre cosas que ya en la maravillosa nueva sociedad existente no prometían el futuro rosado del rejuvenecimiento del arte, de la acumulación de las características esenciales del epos. Y porque todo esto no podía ser expresado, apenas también podía decirse palabra alguna sobre lo que, junto con la no contemporaneidad (de la que también se ocupó Lukács), era la otra fuente de la grandiosidad de la literatura soviética temprana, sobre el espíritu experimentador de los años veinte, que, en el caso de que uno pueda creerle a la brillante novela autobiográfica de Valentín Katáiev, *Mi corona de diamantes*, todavía gozaba de cierta vida en los años treinta (y que sin duda ha evitado las asambleas oficiales de la liga de escritores). De este modo desapareció en la noche del silencio toda una serie de problemas vitales y la parte más bella de una literatura: desapareció la literatura que podría haber puesto en aprietos a la enorme prosa que se formó bajo el dominio capitalista total ideal que se creó con la flexibilidad y la sensibilidad de la burocracia ferroviaria, para que empiece a avergonzarse un poco, y con esta literatura desaparecieron naturalmente también los “nuevos problemas de estilo muy importantes para la novela” que surgieron del hecho de que la novela intentó descifrar, hacer hablar y domesticar la sociedad que pretendía ser la encarnación de la teoría más avanzada, pero que se quedó en la primera frase al explicar cómo era que esta sociedad fuese la utopía realizada, y a causa de algunas parágrafos de Marx, infelizmente no desaparecidos, se habría entregado a reflexiones sobre cómo ella se había arrojado sobre su espada. Con lo que ciertamente también habría que objetar –como los adversarios de la revista tampoco desperdiciaron la ocasión de echar en cara– que el escritor de la revista *Literaturnij Kritik*, a quien le fue permitido publicar dos novelas cortas a pesar de que la revista estuviese destinada para críticos y tratados teóricos, es decir la revista para la que Lukács era su teórico literario... fue Andréi Platónov. Andréi Platónov, que con una ironía insuperable y al mismo tiempo –para complicar aún más la imagen– con un amor insuperable y una comprensión profunda escribió sobre la infinita miseria y el infinito retraso, sobre la enorme exigencia de redención y, en lo que respecta a la apariencia del comunismo (de la “sociedad futura” y “del hombre nuevo”), sobre las representaciones de los años veinte, pueriles de un modo al mismo tiempo fabuloso y amenazante. De hecho, sus escritos tal vez más interesantes, sus novelas –es decir una gran parte de lo que

buenas, lo sé por haber colaborado en el proceso editorial (Lukács, 1971B: 57).

22 En una reseña sobre otro volumen de la MEGA: “es errónea la concepción de que el tercer volumen de la MEGA y el primer volumen de la edición de Landshut-Mayer publican de igual manera un manuscrito de contenido económico-filosófico por primera vez. Si se comparan los textos, se llega muy pronto al resultado de que solo la MEGA puede reclamar fiabilidad científica” (Lukács, 1933: 280).

hizo que su editor y traductor norteamericano escribiera con entusiasmo, al final la introducción a su obra, que “todos los rusos consideran a Pushkin su mayor poeta; con el tiempo, creo yo, resultará igualmente claro que Platónov es su mayor prosista” (Chandler, 2007: XLVIII)– quedaron inéditos: *Chevengur*, escrito en 1929, no pudo dejar la imprenta; *La excavación* no llegó ni a eso, e incluso lo que pudo publicarse recibió críticas peligrosísimas. Pero no puede creerse que (tal como lo ha apostrofado el recién citado Robert Chandler) los “amigos decididos” de Platónov, Lukács y los otros redactores de la revista, no tuvieran en claro a quién eligieron para colaborar en ella. Por preocupante que sea este hecho y por dispuesto que esté a considerarlo como argumento a favor de Lukács, cuando comenzó lo que se llamó el “período de deshielo” la historia que salió a la superficie acerca de la lucha por la narrabilidad argumentaba en término difíciles de refutar a favor de que ayudar al mundo posrevolucionario a expresarse demandaba una poética diferente de la que Lukács aceptaba o esperaba. Lo que emergió de la fosa conjuraba el espíritu grotesco del romanticismo ruso, la descortés rudeza de los años veinte, odiaba con certeza el heroísmo oficialmente recomendado, y en el caso de que invocara a los grandes realistas rusos, lo hacía con una leve ironía por la cual habrían podido sentirse abofeteados aquellos que sentían estar siguiendo la tradición clásica. Si estuviera inclinado a citar a Bloch, podría decir que todo cantaba el elogio del montaje (Bloch, 1935: prólogo y 149ss.).

No es tan incomprensible, entonces, que Lukács, para quien en su juventud no había ningún autor que no fuera motivo para divisar el destino de la forma que nos redime (aunque lo haga a un precio rebajado), de la forma que envuelve nuestras vanidades en una simbología redentora –y a través de ello también divisar nuestros caminos y laberintos–, luego de ocuparse por décadas con los giros del destino de la novela estuviera en realidad sin contemporáneos, en el sentido de que los aliados de su poética se reclutaban del pasado, y el único que no vivía exclusivamente en el recuerdo, Thomas Mann, comenzaba a gimotear cada vez que tenía que aguantarse los elogios.

No sé realmente en qué momento perdió, ante los ojos de Lukács, su credibilidad lo que prometía la “adivinación histórico-filosófica” de la novela; ciertamente, es sospechosa la brusquedad con que Lukács le dio las espaldas a la literatura rusa contemporánea. En 1951 publicó, con el título de *Große russische Realisten* (Grandes realistas rusos), en un tomo paralelo a la antología de sus trabajos sobre Pushkin, Tolstoi, etc. sus ensayos sobre Gorki, etc., pero luego, como si nunca hubiera puesto sus esperanzas en esta literatura, estas líneas se cayeron. Lo que tal vez pueda tener una explicación completamente banal: finalmente, la década posterior a la guerra corresponde al tiempo del congelamiento, y no tiene por qué ser ningún misterio el hecho de que Lukács no encontrara ningún motivo ya para escribir sobre la literatura que, según había asumido diez años antes, podría contener la promesa del retorno del epos. Además, durante este tiempo toda palabra era observada por celosos ojos fiscales, y cuando se trataba de Lukács, ojos especialmente celosos. De cualquier forma, lo que permaneció en las manos de Lukács del material que inspiraba a la adivinación filosófico-histórica luego de que la promesa fuese abandonada, fue la mera promesa misma, en la

forma en que aún resultaba promisorio (como “la idea del hombre como fin en sí, la idea básica de la nueva *Kultur* [...] la herencia del idealismo clásico del siglo XIX” –Lukács, 1973: 86). Y solo el arte pudo y puede que esta promesa tenga pies y manos, de modo que se parezca en absoluto a una promesa (bueno, se trataba de su promesa),²³ más concretamente: la novela tal como ella era. Como si se tratara, luego de décadas de ocuparse de los grandes realistas rusos, alemanes y franceses (desde el punto de vista que estoy considerando ahora), de que de alguna forma la novela pudo haber dado testimonio de la autenticidad de su nacimiento (en efecto tal vez no totalmente en el sentido que aparece en *La teoría de la novela*: “una forma cuyo nacimiento es auténtico en el sentido histórico filosófico” –Lukács, 1985: 340–), precisamente porque si ya la historia no puede consumarse, lo mejor es que prescriba una pausa: la novela nos acompañó fielmente en el camino que va por la peor empiria de la época de la pecaminosidad consumada... ¿cómo podríamos soltarle la mano? ¡Detente, eres tan bello! (Goethe, 2015: 558)– como si por el hecho de que se ha preservado el poder de la forma queda garantizada “la seguridad, ya sin peligro, de la salvación”, pero precisamente por ello cesaba la dación de forma, una aventura llevada adelante por la ética de la subjetividad artística en última instancia caduca, la historia de la novela dejaba de ser un viaje peligroso; un viaje en el cual la novela nos acompaña continuamente (como si en el cielo del mundo un tanto abandonado por Dios aún hoy no brillaran las estrellas de manera especialmente instructiva. O al menos no de manera especialmente instructiva si se lo mira a simple vista).

Debido a Lukács, el detective podía jubilarse tranquilamente.²⁴

Cualesquiera caminos que hayan emprendido las consideraciones teóricas sobre la novela de Lukács, puesto que a mí me interesa la constelación estelar artístico-filosófica, acaso puedo permitirme la hipótesis –a la luz de nuestros problemas, que resultaron con Lukács y con la historia de la teoría de la novela– de que la estética tardía puede ser considerada como el escrito en mayúsculas²⁵. Creo que incluso el viejo Lukács no dejó en la estacada su fantasía conceptual verdaderamente envidiable. Y hay cuantiosos análisis finos para leer en *La peculiaridad de lo estético*. También hay pasajes bizarros, por ejemplo en el capítulo en el que Lukács, quién sabe por qué, quiere aportar el olfato del perro de Pavlov para lo estético... en mi opinión, con poco éxito. Y pueden encontrarse en la obra

23 Como ya originalmente el arte fue prueba de que no es ningún sinsentido “poner el mundo pensado como un sistema completo, concreto, significativo, ‘producido’ por nosotros y que en nosotros llega a autoconciencia”, esto es, “en el arte se tiene completamente realizado lo que para la filosofía trascendental parecía ser un postulado –sumamente problemático de la explicación del mundo”, como si se siguiera “ese postulado de la filosofía trascendental” “necesariamente de la estructura de la conciencia humana”, “arraigado en ella con esencial necesidad” (Lukács, 1969: 152).

24 Nuevamente, una frase en estilo publicitario (es decir, una frase algo injusta): hubo en efecto problemas ante los cuales Lukács reaccionó acalorada y curiosamente: Böll, la novela corta *Un día en la vida de Iván Denisovitch*, de Alexander Solshenitzin, etc.

25 “La investigación que intentaremos no es sencilla, sino que, según me parece, requiere una mirada penetrante. Ahora bien, puesto que nosotros, según creo, no somos suficientemente hábiles para ello, -dije- dicha investigación debe realizarse de este modo: si se prescribiera leer desde lejos letras pequeñas a quienes no tienen una vista muy aguda, y alguien se percatara de que las mismas letras se hallan en un tamaño mayor en otro lugar, parecería un regalo del cielo reconocer primeramente las letras más grandes para observar después si las pequeñas son las mismas que aquellas” (Platón, 1986: 120s.).

también fundamentaciones de principio inconcebiblemente aburridas. Con todo creo que una vez que desaparezca el silencio obstinado que rodea a la *Estética*, como si fuera el objeto de un terrible desengaño amoroso, *La peculiaridad de la estética* tendrá lectores que pasarán las hojas generosamente en los temas que los aburran a favor de lo que ampliamente merece ser leído hasta el final: (incluso) una filosofía tiene el derecho de ser juzgada a partir de sus mejores aspectos. No obstante, además de las nubes menores del aburrimiento empírico, una suerte de aburrimiento inteligible parece echar sombra sobre la gran estética. Pues pienso que uno puede, con modificaciones leves, reprocharle al Lukács de la estética tardía lo que Ernst Bloch le reprochó al Lukács de “La metafísica de la tragedia”: el hecho pues de que la definición, conservada para el arte “de lo depurado, de la vida sin desengaño, en formas totalmente inmanentes” (Bloch, 2001: 7) apenas puede conllevar “como en Lukács, que la vorágine de la vida externa deba carecer de poder [...] Antes bien, la nada del mundo vacío de Dios puede muy bien convertirse en trasfondo que participa de manera concreta: de tal suerte, que todo este desesperado chocar contra la arena que fluye alrededor de nosotros: todo este oscuro encierro en el intercambio, en los principios del encuentro humano, en la costra de la luz interior-suprainterior, se descubre como aquella lucha trágica y proceso por la hegemonía, que se encuentra en suspenso desde el origen de las almas, entre el hombre y el principio primero, que no ha muerto; entre Lucifer y el Demiurgo” (Bloch, 2001: 9s.). Debo disculparme por el largo pasaje, no es fácil soltarse del ritmo vertiginoso de la dicción de Bloch, pero puede acaso manifestarse que querrela a *La peculiaridad* por falta de historicidad, no por mor de los episodios históricos empíricos, sino a favor de la historicidad esculpida en la conceptualidad o, formulado de otro modo, a causa de la desaparición detrás del idilio de que el arte es de alguna manera una aventura en peligro, puesto que nosotros mismos, los seres humanos, nos encontramos en peligro mientras nos debatimos desesperados “en la arena que fluye alrededor de nosotros”. Una carencia notable, la de la historicidad esculpida en la conceptualidad, en un autor que finalmente expresó una vez –puesto que frente al Lukács de *La teoría de la novela* la recriminación de Bloch habría quedado sin objeto–, que el “arte” (romántico en el sentido hegeliano) “tiene como presupuesto de su existencia y de su ser consciente la descomposición y la insuficiencia del mundo”, y que a pesar de que ese es el motivo por el que el arte puede iluminarse en órgano de la filosofía, yace allí también un riesgo, puesto que “[e]sta hipertensión de la sustancialidad del arte tiene, empero, que recargar y gravar sus formas”; estas tienen que “producir todo lo que antes era simplemente dato recibido; tienen, pues, que crear por sus propias fuerzas las condiciones, el objeto y su mundo circundante antes de que pueda empezar su propia actividad apriórica” (Lukács, 1985: 306). Y la carencia parece aún más extravagante, si se piensa que en *La peculiaridad de lo estético* se trata en efecto de lo que uno de mis antiguos profesores, György Poszler, formuló como *bon mot*: esto es el hecho de que Lukács en la obra del arte lega la misión cuya ejecución antaño había esperado del proletariado. Acaso uno pueda explicar esta extrañeza, pero la explicación parece ella misma extraña: como si Lukács, al aproximarse a la síntesis de sus pensamientos en filosofía del arte, no hubiera tenido idea de sus propias ideas más brillantes pertenecientes a la piedra basal de su pensamiento estético.

Como es sabido, tomó impulso con un análisis de categorías, con el libro *Prolegómenos a una estética marxista*, y nada tengo para objetar a los análisis de categorías, pero no creo que hubiese tenido que clarificar, como preparación, justamente el problema de la particularidad y que podría haber aceptado sin más pequeños detalles en el curso de la escritura; por ejemplo, el hecho de que deba de alguna manera encontrar el camino de vuelta para rescatar su hipotecada interpretación de Marx. Y en el prólogo a la *Estética* sale de su pluma la frase (como lindo ejemplo de la ignorancia metódica que de vez en cuando lo venció a él, que por otro lado ya se había inclinado a finas consideraciones metódicas, y sobre las cuales se quejó hace muchos años otro profesor mío), el hecho de que dos tomos gordos sean solamente la primera, casi la primera mitad dialécticamente materialista de su estética, a la cual le seguirá (luego de un volumen sobre el comportamiento creativo y receptivo) aún una parte materialista-histórico... y sin embargo no deja de indicar que el marxismo no solo corrigió afortunadamente “las rigidices de la sistematización hegeliana, debidas al idealismo objetivo”, sino también las tendencias vulgarizantes del período estalinista (Lukács, 1982: I, 13). Pero dejémoslo. Ya porque si bien Lukács evidentemente debió despertarse de un profundo letargo y entonces frotarse bien los ojos, reformuló, como ya lo indicamos, con una fantasía conceptual envidiable, sobre la cual la tradición clásica de la filosofía del arte desde siempre ha hablado, que en efecto el arte repara para nosotros lo que en nuestras manos, lo que incluso todavía en las manos mucho más talentosas de la filosofía se precipita sin remedios en pedazos... solo que de algún modo reformuló esto *de manera idílica*. Acaso incluso en un sentido amplio de lo idílico, pero en todo caso como idilio filosófico-artístico en el que el arte triunfa porque tiende a triunfar... no se trata de ninguna gran obra de arte, puesto que este ha de vencer *en una lucha que quizá nunca ha tenido lugar o que se ha ganado hace ya mucho tiempo*, en la lucha de liberación del arte (contra la religión). Un capítulo (el último) con finalidad enigmática –acaso una confesión de la creencia de que también nuestro contramundo, también los contramundos del arte son modelados a partir de nosotros, y nosotros somos los que los modelamos, humanos que tenemos –y porque tenemos– la determinación de establecer el reino de Dios en la tierra, pero es algo que solo el arte sabe de nosotros, nosotros mismos no lo sabemos, pero sea como fuere, en las últimas páginas de la *Estética esta lucha se dirime entre soldados de hojalata y soldados de hojalata*, acaso solo porque un filósofo marxista debe saludar con el sombrero en la dirección en que supone que va la historia. Nuestro aburrimiento inteligible vale para el idilio: de acuerdo con nuestra suposición las cosas no están tan bien. Por ejemplo porque si bien el arte es acaso efectivamente la interiorización [*Er-Innerung*] de la humanidad –a mí al menos me gusta la “definición contenida” del arte–, parecería que en Lukács se habría perdido la nostalgia que se lee de las líneas de Hegel en el pasaje del que Lukács sacó el concepto.²⁶ De acuerdo con la lógica de la cosa, es más o menos el punto en el que

²⁶ “A las obras de las musas les falta la fuerza del espíritu que veía brotar del aplastamiento de los dioses y los hombres la certeza de sí mismo. Ahora, ya solo son lo que son para nosotros –bellos frutos caídos del árbol, que un gozoso destino nos alarga, cuando una doncella presenta esos frutos [...] Nuestro obrar, cuando gozamos de estas obras [...] es el obrar exterior que limpia a estos frutos de algunas gotas de lluvia o de algunos granos de polvo [...] Pero, lo mismo que la doncella que brinda los frutos del árbol es más que su naturaleza que lo presentaba de un modo inmediato, la naturaleza desplegada en sus condiciones y en sus elementos, el árbol, el

Lukács de *La teoría de la novela* contrató, sus investigaciones de la filosofía del arte para buscarnos a nosotros; pero este trabajo ya no existe en la *Estética* tardía. Y acaso no solo porque Lukács, en su inveterado clasicismo (en el caso de que sufriera esta enfermedad...) prefiriera leer a Thomas Mann antes que a Beckett. Acaso porque, si bien Lukács nunca lo habría admitido, se perdió la esperanza. De cualquier forma, el detective perdió su trabajo; apenas quiso escribir sus memorias.

Volvamos por un momento a la novela: de ninguna manera quise reprocharle a Lukács que no fuera como Bloch, ni tampoco como Adorno, en aquellos debates. La razón por la que estos dos grandes, igualmente inspirados en particular por Hegel, se mantuvieron más cerca del corazón de aquellas cosas que esperaban inspiración de esta tradición, fue objeto hace unos años de una gran literatura que hoy se halla cubierta por una gran capa de polvo; no necesariamente porque no fuese interesante, sino porque para poder disfrutar lo cautivante de esta literatura deberíamos estar más contentos con las promesas del arte contemporáneo, me parece, imparcialmente más contentos de lo que estamos.²⁷ Como dije, de ninguna manera quiero reprocharle a Lukács que en aquellos debates haya sido Lukács, pero sí de algún modo se filtra de la teoría de la novela la curiosidad y –lo que se halla detrás de ella– la comprensión de que lo problemático es el precio que la novela tiene que pagar sin vacilar –para que conserve de esa manera algún peso para que nos podamos envolver en la arena que fluye alrededor de nosotros–, y con ello también se filtre aquello de lo que el Lukács de *La teoría de la novela* era aún abiertamente consciente (lo que se halla en el capítulo sobre Flaubert lo atestigua): el hecho pues de que la convicción que porta a la novela (uso la expresión como abreviación) depende del artificio poético... esto sucede precisamente porque incluso la historia de la novela es un viaje arriesgado. Incluso si estos artificios quieren exorcizar el demonio con ayuda de Belcebú, corresponde sopesarlos cuidadosamente, puesto que ya a causa de la puesta en juego (por mor del vaciamiento de la sustancia humana que retorna bajo la tierra) uno observa en tensión la salida de la lucha por la narrabilidad. Sin la tensión de la curiosidad filosófico-histórica que también pone en riesgo la desilusión, es decir cuando el detective, enviado por la filosofía del arte en busca de nuestras huellas, no pueda dirigir a nadie más sus informes, el “estar en peligro” se transforma en “estar en seguridad”: la tradición tejida a partir de los grandes realistas (alemanes, franceses, rusos) debería existir para “la seguridad, ya sin peligro, de la salvación” (Lukács, 1985: 349) (para la autenticidad de nacimiento de la novela, en efecto no totalmente en el sentido como aparece en la frase, de *La teoría de la novela*: “una

aire, la luz, etc. [...], así también el espíritu del destino que nos brinda estas obras de arte es más que la vida ética y la realidad de este pueblo, pues es la *reminiscencia* del espíritu y *exteriorizado* todavía en ellas... es el espíritu del destino trágico que reúne todos aquellos dioses individuales y todos aquellos atributos de la sustancia en un panteón, en el espíritu autoconsciente como espíritu” (Hegel, 1966: 436).

27 Se trata de una frase que requiere explicación: si se asume (como se asume, según veremos más tarde, en la filosofía del arte analítica de A. C. Danto) que al arte solo le queda abierto el camino de representar sensorialmente su propio desciframiento filosófico (en la algo sosa forma de la pregunta que siempre retorna: “¿Es esto todavía arte?”), quiero decir, su propio desciframiento filosófico, que sin embargo nada tiene para decir sobre (en realidad, nunca tuvo nada para decir al respecto) qué es lo que hace al arte tan importante para nosotros, para que una vez que la filosofía hubo resuelto su enigma como lo hizo la Esfinge, arrojarse al abismo complacerse con bienes de la bienaventuranza tales como el arte de la cocina.

forma cuyo nacimiento es auténtico en el sentido filosófico-histórico” –Lukács, 1985: 340–). A la rara musa de la novela le ocurrió una suerte de glorificación, que pareció empero no agradaarle especialmente; horrible fue su venganza por la glorificación, si uno piensa que Lukács, para quien en su juventud no había ningún autor que no fuera motivo para divisar el destino de la forma que nos redime (aunque lo haga a un precio rebajado), de la forma que envuelve nuestras vanidades en una simbología redentora –y a través de ello también divisar nuestros caminos y laberintos–, luego de ocuparse por décadas con los giros del destino de la novela se encontró en realidad sin contemporáneos.

Aunque uno acaso también pueda encontrar motivos para una palinodia.

Si sobre la *Estética* tardía se posan nubes del aburrimiento, tal como osé afirmar, no se posan a causa de los bizarros excursos (que de vez en cuando intentan ser fundamentaciones), ni tampoco porque los héroes de Lukács sean Goethe o Thomas Mann, sino porque si bien también en la *Estética* tardía se habla sobre la Atlántida, eso yo no lo disputaría, el océano de letras se traga lo que lo que hace idiosincrásicamente intrigante a la teoría de la patria utópica, esto es que precisamente se sumerge la isla de *nuestras* utopías. Se traga aquello por mor de lo cual el Lukács de *La teoría de la novela* encauzó sus investigaciones estéticas en la vía de un ensayo histórico-filosófico. Pero acaso vale la pena contemplar el asunto desde su reverso, donde las cosas no parecen simplemente como si una indisputable gran figura de una gran tradición del pensamiento estético hubiese cogido el sombrero para abandonar, por medio de una puerta lateral hacia el pasado, la escena del presente.

No siento en mí el entusiasmo necesario, y pienso que tampoco poseo la necesaria fantasía conceptual que sería precisa para el diagnóstico de la atmósfera intelectual de nuestro tiempo y para la profecía implícita en tales diagnósticos; de ahí que quisiera remitirme a dos diagnósticos ya existentes. Ambos se hallan bien corroborados empíricamente, además uno de los dos fue comentado en incontables libros. El primer diagnóstico es el de Arthur C. Danto, según el cual viviríamos en (de acuerdo con la versión atenuada) la época del final de la *historia* del arte: el arte puso sus cartas sobre la mesa –si uno puede creerle a su libro con el título *The Transfiguration of the Commonplace*, no tenía cartas de alto valor en la mano, pero eso sería ahora una vía secundaria–, sus misterios fueron todos develados, sus luchas de facción –en las cuales se trataba de poder expresar infinitamente lo que nosotros mismos no podíamos decir, o de qué había de ser en realidad lo que esperaba ser expresado– se tornaron sin objeto y obsoletas, podríamos al mismo tiempo ser cubistas o prerafaelistas, ingleses del siglo XVIII o Tutsis (Danto, 1986: 88ss.). Lo que puede traer consigo una ampliación inaudita de nuestro sentido estético, por el otro lado puede suceder que el entusiasmo, con el que nosotros celebramos esta ampliación se parece a la embriaguez que acomete a uno antes de navidad en las tiendas comerciales: hay muñecos de nieve con narices luminosas y hay microondas, y todo nos implora que lo compremos. Pero supuestamente no podemos tener todo al mismo tiempo, del mismo modo que supuestamente tampoco podemos ser contemporáneos

de cualquier época. O de modo un poco más preciso: somos *nosotros* los que en otra época somos alguien diferente, eso pertenece al hechizo del arte (en tanto interiorización [*Er-Innerung*]), pero asumo que eso lo podemos solo porque no existimos para ninguna época. El otro diagnóstico de época proviene del profesor Almási (cf. 1992: 26), y aquí se trata de que tenemos tres tipos de arte al mismo tiempo: un arte de masas, un arte clásico y un arte de vanguardia, pero el hecho de que yo haya formulado algo maliciosamente era indigno, puesto que a partir de este diagnóstico falta todo triunfalismo: los tres tipos de arte viven el uno al lado del otro, lentamente nos acostumbramos a que las fronteras pueden ser traspasadas (¡Adorno está muerto!)... pero también se erosionan entre sí. Y naturalmente comprometen a nuestra fantasía fabricante de teoría. El hecho de que esta (nuestra fantasía fabricante de teoría) sea cogida por sorpresa por el desconcierto proviene quizás de que ocurre como si todos los elementos se desintegraran y formaran un camino aparte; de ellos suponemos que pertenecen a todo aquello que *el arte puede hacer*. El hecho de que nos divierta (puesto que habla nuestra lengua), el hecho de que señale como lo nuestro lo que yace bien lejos de nuestra vida insignificante, el hecho de que deje divisar y expresar lo que sin él ni podríamos ver ni podríamos expresar. Y, así lo asumimos, el arte puede absolver cualquiera de sus determinaciones porque también puede absolver a las otras, si no, desaparecería el espíritu propio de la diversión, el clasicismo se deformaría como objeto de goce para muertos y al enfrentarnos con la vanguardia nos veríamos obligados a cumplir el papel del que ha llegado demasiado tarde *per definitionem*, lo que a su vez plantearía la pregunta por qué es realmente aquello de lo que somos contemporáneos; nosotros, que vivimos en una época en la que es incluso posible jactarse del arte en tres variantes.

Para evitar malentendidos: no insisto en haber interpretado correctamente los diagnósticos citados; en realidad me sería preferible que nada de lo dicho concordase. Pero en el caso de que alguna cosa concuerde, nos puede suceder que perdamos (que hayamos necesariamente perdido) la mitad más bella de nuestra tradición filosófico-artística, o por lo menos el interés en ella y la sensibilidad para ella, en el caso de que entendamos el segmento del pensamiento estético perteneciente a la (auténtica) filosofía del arte para el que el arte era el órgano de la filosofía. Con lo que no quise profetizar, por milésima vez, el fin de la filosofía del arte. La filosofía parece ser un animal tenaz, seguramente hay incontables maneras con las que también después del fin de la filosofía del arte (en el sentido estricto) puede filosofar sobre arte, incluso con el creciente riesgo de que en ese filosofar nada aparecerá, lo que hace a nuestros ojos tan indispensable al arte. Si es que eso es un riesgo en absoluto: de acuerdo con el aquí citado Arthur C. Danto debería ser más bien una obviedad. Acaso sucede solamente que el espíritu destruye nuevamente la institución conceptual que se construyó en nuestra cabeza en el siglo XVIII y comienzos del XIX y que nosotros le dimos el nombre de arte (concepto del arte). Y luego podemos cavilar sobre la pregunta de si en lo lúdico aún (si es que aún queda lo lúdico) reside la capacidad de comunicarnos de alguna manera que debe ser pues un malentendido si nuestra alma, destinada al infierno o al cielo, deba sentarse ahora como criada en la cocina o verse codificada como montadora (Bloch, 1930: 55). Pero también eso es solamente una vía secundaria.

En realidad, quería llegar a que si vemos posar nubes del aburrimiento sobre la *Estética* tardía de Lukács –y también hablé sobre el hecho de que uno tiene motivos para constatar tales fenómenos meteorológicos–, entonces hay ahí un motivo para la preocupación, antes que una ocasión para la vanidad.

O dicho de otra manera:

“Soy una existencia fracasada”, habría mascullado para sí el muy viejo Lukács mientras acompañaba a su invitado a la puerta, tan ensimismado en sus pensamientos, que sin notarlo expresó en voz alta lo que de su autodisciplina nunca le habría permitido confesar (Vajda, 2003: 819). Pero antes de que lo saludemos aprobatoriamente para recostarnos en el sillón con satisfacción interior, deberíamos tal vez, solo por unos segundos, pensar: qué sería lo que nos arriesgaríamos a decir –y en efecto no bajo la carga del equivocarse, eso carecería de interés, sino que con ello conservaríamos la razón – que deberíamos reflexionar si nosotros ya tenemos que ver con “el Homero o el Dante” del mundo del porvenir o meramente con los cantos “que poetas posteriores tejerán, junto con los de otros precursores tejerán, junto con los de otros precursores, en una gran unidad” (Lukács, 1985: 420), si vemos un comienzo por delante de nosotros, o ya la satisfacción – lo que también percibiríamos y aceptaríamos solo como *comienzo*, sin sentir el impulso a salir corriendo...?

Bibliografía

- » Almási, M. (1992). *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. Budapest: T-Twins.
- » Balázs, B. (1982). *Napló* (Diario). Ed. por A. Fábri. Budapest: Magvető.
- » Bloch, E. (1973). *Geist der Utopie* (1923). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- » Bloch, E. (1935). *Erbschaft dieser Zeit*. Zürich: Verlag Oprecht y Helbling.
- » Bloch, E. (1930). *Spuren*. Berlín: Paul Cassirer Verlag.
- » Chandler, R. (2007). Introduction. En Andrey Platonov, *Soul and Other Stories*. Nueva York: New York Review Books.
- » Danto, A. C. (1986). *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.
- » Goethe, J. W. (2015). *Fausto*. Ed., trad. y notas de M. Vedda. Buenos Aires: Colihue.
- » Hegel, G. W. F. (1966). *Fenomenología del espíritu*. Trad. de W. Roces. Buenos Aires: FCE.
- » Lesznai A. (2010). *Sorsával tetováltan önmaga* (Selección de apuntes de los diarios). Ed. por P. Török. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum – Hatvany Lajos Múzeum.
- » Lukács, G. (1933). Karl, Marx und Engels, Friedrich, Werke und Schriften von Mai 1846 bis März 1848, Marx-Engels-Gesamtausgabe, hrsg. v. V. Adoratskij, I. Abt. Bd. 6., Berlin 1933. En *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jg. II, Paris.
- » Lukács, G. (1971a). Die Bedeutung von Lenins Materialismus und Empiriokritizismus in der Bolschewisierung der kommunistischen Parteien. En *Geschichte und Klassenbewusstsein – heute. Diskussion und Dokumentation*. Amsterdam: De Munter Verlag.
- » Lukács, G. (1971b). Lukács on his Life and Work. An Unofficial Interview. En *New Left Review*, Nr. 68 (July-August).
- » Lukács, G. (1973). Vieja y nueva Kultur. En Lukács. *Revolución socialista y antiparlamentarismo*, pp. 74-86. Córdoba, Cuadernos de pasado y presente, 41, Córdoba.
- » Lukács, G. (1980). *Gelebtes Denken. Eine Autobiographie im Dialog*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- » Lukács, G. (2015). *Derrotismo y dialéctica*. Ed. de Francisco García Chicote y Martín Ignacio Koval. Buenos Aires: Ediciones Herramienta.
- » MacIntyre, A. (1965). Marxist Mask & Romantic Face: Lukács on Thomas Mann. En *Encounter*, 24/4. (Abril, 1965), pp. 64-72.
- » Platón. (1986). *Diálogos VI. La república*. Trad., ed. y notas de Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos.
- » Sterne, L. (1978). *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy. Los sermones de Mr. Yorick*. Trad. de J. Marías. Madrid: Alfaguara.
- » Vajda, M. (2001). *Tükörben*. Debrecen: Csokonai, Debrecen.