

## **Sobre el concepto de decadencia en Lukács \***

**Martín Salinas (FFyL, UBA) \***

El concepto de decadencia se puede rastrear a lo largo de toda la producción de Lukács, de manera que nos parece apropiado, para lograr un adecuado acercamiento, no partir de él sino (enmarcados en la relación que Lukács mantiene con el marxismo desde sus primeros escritos) a través de lo que el mismo filósofo reconoce como complejo decisivo de la sociedad capitalista: la división del trabajo. Lukács ha señalado, en el nuevo prólogo a *Historia y consciencia de clase* (1962) que las lecturas que realizara de Marx, bajo la influencia de la sociología burguesa, en la elaboración de sus primeros escritos, se fundamentaban en la búsqueda de bases estrictamente sociológicas para los análisis específicos de una estética. Esta coexistencia de influencias a propósito de la división del trabajo no podía sino acarrear las contradicciones que en estos textos se encuentran y que, al mismo tiempo, les otorgan el valor que merecen, en la medida en que en ellos se realizan las preguntas adecuadas para las que aún no se poseen perspectivas concretas. De allí el reconocimiento, en el libro sobre el drama moderno, de la época dramática como "la época heroica de la decadencia de clase" de carácter no representativo (Fehér, 2002: 17). El hecho de que la decadencia de una clase implique la decadencia de la época a la que determina con sus formas culturales, basada en el reconocimiento del modo histórico de producción capitalista, evidencia la ambigüedad que alterna entre un estudio histórico, evolutivo y el límite que se impone a través de la concepción simmeliana de la *tragedia de la cultura*. La preponderancia de la *cultura objetiva* permea todo intento por definir la especificidad de la forma dramática en relación con la subjetividad que asume el impulso inicial. Esta ambigua articulación de elementos históricos y metafísicos hace que el reconocimiento de la división del trabajo no desarrolle una crítica concreta del *status quo*, a pesar de que ya aquí es posible observar la patentización de problemáticas que serán desarrolladas en campo marxista. La alusión a la influencia de la Revolución Francesa y al romanticismo, en relación con el carácter a la vez histórico e individualista del drama moderno, constituye el punto límite en el que el análisis debe detenerse. La referencia a la afirmación de Simmel según la cual la modernidad convierte al hombre en esclavo de las totalidades por él producidas, afirma el límite establecido. La dimensión histórica, como fundamento del carácter abstracto del drama moderno, forma parte todavía de las totalidades inhumanas que esclavizan el impulso vital del hombre, aun metafísico.

Esta tensión entre historicidad e individualismo, tensión sobre la que opera la dialéctica del drama, descansa en el carácter ético múltiple que define a la sociedad moderna. Lukács reconoce que la grieta interior que problematiza las posibilidades de la forma del drama burgués antecede a la conciencia de su necesidad, a su carácter programático, acorde con su relación con una clase en ascenso. De allí que el didactismo del drama choque, en su pretensión por establecer el orden de la imagen mundial, con las condiciones ambiguas con las que se encuentra; esto es, la materialización de la vida, que cuantifica lo irracional cualitativo, y su simultáneo carácter abstractivo, que vuelve uniforme la mencionada materialización. Y de esta contradicción surge la dialéctica del drama (permeada por la constante presencia de

las 'causas externas' a las que intenta dar forma), que halla su fundamento en el carácter. La atomización de la vida que produce la destrucción de toda comunidad determina el modo en que esta dialéctica inherente al drama se desarrolla, en relación con las causas externas. El reconocimiento de la forma dramática como estructurada sobre las matemáticas de un enredado sistema de abstracciones localiza al individuo como punto en torno al cual se origina el conflicto: pero "aquello que no puede ser incluido en ningún sistema, es lo humano en cada hombre" (Lukács, 1966: 275). Este desarrollo en torno al individuo como centro ya había sido prefigurado con relación a las causas externas al drama, que determinan toda forma: "La imagen mundial que ofrece tal drama se hace vacilante; las motivaciones empíricas y dirigidas a las causas últimas no se orientan al centro" (Lukács, 1966: 268). Lo que cabe destacar es lo que se contiene, en germen, en las consideraciones sobre el modo en que influye sobre las posibilidades de las formas el reconocimiento, limitado a sus aspectos negativos, de la división del trabajo. Sobre todo en la medida en que la cuestión, llevada a su fin, decide la autonomía del arte.

La referencia a los conceptos fluidos que postulara Bergson en el intento por aprehender, a partir de las posibilidades del conocimiento, el movimiento, no se fundamenta sino a través de la presencia de la categoría que abre el abismo inherente a la forma misma: la mera existencia. Y también aquí se pueden observar, como en el libro sobre el drama moderno, indicios del futuro desarrollo, aunque limitados a una abstracción: "Pues el mismo proceso conservador es, al mismo tiempo, el principio de progreso [...] El desgaste y la fuerza de la existencia son conceptos coexistentes: ese hábito [el conservador, M. S.] puede volverse tan profundo que, en cuanto efecto, ya no puede tornarse consciente, y debe llegar algo esencialmente nuevo a fin de que podamos simplemente advertirlo" (Lukács, 2000: 43). La anacronía de la conciencia que opera *post festum* frente a la existencia, traduce su problematicidad a la obra en la que se superan los malentendidos de la inmediatez, reuniendo abstractamente a los hombres en la experiencia estética.

Las perspectivas que caracterizan el libro sobre el drama moderno determinan la producción de Lukács en su etapa premarxista: y es precisamente aquí, y como consecuencia de los límites que detienen el análisis histórico, donde se atisba una concepción general y abstracta de la decadencia. Así, sólo una forma depurada hasta lo ético puede erradicar de sí lo problemático de la existencia, de acuerdo con la configuración pantrágica de *Metafísica de la tragedia* (1910); o el acercamiento del drama a la novela no produce sino la forma de la época de la pecaminosidad consumada, una vez que la 'idea rusa' pierde consistencia y las posibilidades de la nueva épica dependen de la mera empiria del momento histórico, en la medida en que la configuración de lo utópico como existente quiebra la forma, y la forma lograda en su autonomía eterniza el malentendido del que recibiera su impulso inicial, reuniendo a los hombres en torno, otra vez, al centro perdido.

Sin embargo, es a través de las contradicciones que se patentizan en estos textos los problemas sobre los que Lukács avanzará en campo marxista. Allí, la materialización y uniformidad de la vida, producto de la división del trabajo, que desprendía del impulso irracional las totalidades en las que el hombre era subsumido; aquella *segunda naturaleza* que, como la primera resulta "inaferrable e incognoscible en su sustancia real" (Lukács, 1971: 329), será presentada como producto de la acción humana. Y esto implica otra visión respecto del papel que cumple la conciencia frente a la existencia. Los ejes que permiten una real comprensión de la reelaboración de los temas hasta aquí expuestos, están

representados, a nuestro entender, por la producción político-filosófica que Lukács elabora a principio y final de la década del veinte. Fiel a su recusación del marxismo vulgar representado por el economicismo objetivista de la Segunda Internacional, Lukács acentuará, en *Historia y conciencia de clase* el papel subjetivo en el desarrollo histórico de la lucha de clases en el marco de la esperada expansión de la ola revolucionaria. En el otro extremo de la década, las *Tesis de Blum* (1928) suponen la negación del subjetivismo que reconociera haberlo caracterizado en la elaboración de *Historia y conciencia de clase*, acentuando las tareas subjetivas en el contexto de la relativa estabilidad del capitalismo. Pero así como los textos de la etapa premarxista exponían las contradicciones sobre las que se avanzarían, estos textos -de los cuales, bajo circunstancias particulares, abjurara- también poseen elementos válidos para su posterior producción en el campo de la crítica literaria.

Reelaborando la problemática acerca del individuo y la totalidad, Lukács, a partir del reconocimiento del carácter histórico de la segunda naturaleza realizado en *Historia y conciencia de clase*, distinguirá, en el seno de la sociedad capitalista, la dialéctica entre esencia y fenómeno. Allí, con relación al modo en que se apela al método de las ciencias naturales para 'explicar' los hechos en su 'pureza', sin la contaminación teórica que implica toda interpretación, esto es, toda subjetividad, afirma: "Lo que a primera vista más atrae de un método así estriba en que el mismo desarrollo del capitalismo tiende a producir una estructura social muy afín a esos modos de consideración." Esto no implica que los fenómenos son producidos una vez que la 'Razón' ha dado su veredicto acerca de cómo debe ser la historia, sino que "corresponde a la esencia del capitalismo el producir los fenómenos de ese modo", de allí la necesidad del "método dialéctico para no sucumbir a la apariencia social así producida, y para conseguir ver la esencia detrás de la apariencia." (Lukács, 1985: 79).

La actividad política de Lukács conecta de un modo irregular este texto con las *Tesis de Blum*. La autocrítica respecto del subjetivismo que sostenía *Historia y conciencia de clase* produce las *Tesis*. Y no es otro que el punto de vista de la totalidad el que lo obliga a este cambio. La estabilización relativa del capitalismo, que lo llevó a sostener polémicamente, en el marco del partido, la teoría del 'socialismo en un solo país', exigía una reelaboración de la función de la subjetividad en el desarrollo histórico. El término, por demás controversial, de 'dictadura democrática', tomado de Lenin, será, en el marco ya mencionado, el que fundamente la postulación del 'gran realismo', una vez que, guiada por las circunstancias, su intervención política se vea reducida.

Resulta pertinente resaltar dos nociones complementarias que Lukács tomara de los textos de Marx que salieron a la luz por esos años y que sentarán las bases de su crítica filosófica: la objetividad como propiedad material de las relaciones subjetivas y el reconocimiento de la categoría que, en germen, sustentará su desarrollo: la *esencia genérica*. A través de esta categoría, la enajenación del hombre respecto del hombre implica la enajenación de la esencia humana, trascendiendo, pero no negando, el carácter clasista. La fragmentación de apariencia natural que produce la división del trabajo no sólo destruye las condiciones materiales, sino que en la división, y en la posterior intuición inmediata que sobre ella se obtiene, lo que se empobrece es el contenido de la esencia genérica. De allí que el proceso de desalienación se convierta en una reapropiación de la esencia genérica, no fundamentada en un utopismo abstracto, sino mediante la comprensión de la totalidad concreta como unidad interrelacionada de las contradicciones, en las posibilidades concretas creadas históricamente. En el plano

literario, esta dialéctica será esencial para reelaborar la relación problemática entre individuo y totalidad, no sólo en el plano concreto del contexto de estabilidad relativa, sino también respecto de la tradición con la que se establece, a través de la esencia genérica, y sobre todo en el arte, una continuidad particular, superadora de la lineal inmediatez fetichizada.

La falta de perspectivas concretas, determinadas por el papel otorgado a la conciencia, de los textos premarxistas, se torna, a través del filtro de las *Tesis*, en una disputa por la esencia real y concreta, reconocida en el desarrollo histórico mismo. Sobre la analogía entre esencia y realidad humana, como condición de posibilidad, se erigen las consideraciones que, en relación con el realismo, Lukács adoptará respecto de la literatura contemporánea. El rescate de las tradiciones burguesas expresa, negativamente, la latencia del carácter genérico que sustenta el desarrollo histórico bajo la apariencia deformada e inconexa de la superficie capitalista.

Si la apelación a los conceptos fluidos se basaba en la incapacidad de la conciencia por aprehender lo real, en la medida en que todo concepto se pervierte en la materia a la que se refiere, será la modificación conceptual de la conciencia lo que le permitirá a Lukács superar la aparentemente irresoluble contradicción entre individuo y totalidad. Este cambio funcional de la conciencia viene acompañado de una reinterpretación del desarrollo y alcance del concepto de división del trabajo. La tesis marxiana según la cual sólo se puede hablar de una verdadera división en la división del trabajo físico e intelectual, división que permite que la conciencia se imagine realmente que es algo más y algo distinto que la conciencia de la práctica consciente, que representa realmente algo sin representar algo real, implica un cambio estructural completo de las bases sobre las que se fundaba la decadencia de la época heroica de clase no representativa. La división del trabajo, que produce, por la extensión del intercambio, la posibilidad de pensar en una historia universal a través de condiciones concretas de producción despersonalizadas, genera, al mismo tiempo, el desarrollo universal de las fuerzas productivas que acarrea, no de una manera inmediata, un universal intercambio entre los hombres: los individuos histórico-universales. Sobre esta tensión que se produce entre individuo y totalidad se ubica el centro coyuntural en el que se asientan las posibilidades de la conciencia. Así, la conciencia puede, "a veces, parecer que se halla más avanzada que las relaciones empíricas contemporáneas, razón por la cual vemos cómo, a la vista de una lucha de una época posterior se invocan como autoridades las doctrinas de teóricos anteriores" (Marx, 1985: 85).

La búsqueda del *tertium datur* que permita una comprensión del desarrollo histórico reformula el concepto de decadencia en íntima relación con la práctica literaria y la teoría contemporáneas, y lo obliga a mantenerse alejado de los falsos dualismos que surgen de la coyuntura impuesta por el ascenso del fascismo, esto es, la literatura de agitación a la que tendía el realismo socialista, y *l'art pour l'art*, caracterizado por la interioridad configurada. Así como en las *Tesis* critica la falta de mediación en la postulación del sujeto-objeto idéntico, reconociendo en dicha inmediatez un extravío político, en su retirada a la estética, orientada por los rasgos característicos de las *Tesis*, se opondrá, en el plano estético, a todo intento por justificar la inmediatez de la conformación artística a través de las exigencias políticas. Esta transposición de los razonamientos eminentemente políticos (las *Tesis*) a los planteos sobre literatura, no expresa tanto una conciencia estética alienada, como un intento por superar la alienación resultante del desarrollo de la división del trabajo en el plano estético mismo. Esto implica una reformulación en la

concepción de la literatura, influida por los escritos marxianos a los que tuvo acceso a principios de los años '30. Y este intento por reconocer la continuidad objetiva del desarrollo histórico, ya no de modo fatalista, no implica la aceptación de un desarrollo lineal, sino la captación de los quiebres históricos en sus causas materiales.

La esencia genérica, que, latente, justifica la postulación del reconocimiento de las continuidades entre épocas heroicas, expresa el irregular desarrollo histórico, basado en sus reales causas materiales. A la somera mención, cargada de contenidos latentes, de la revolución burguesa y del surgimiento del romanticismo que realizara en el libro sobre el drama, le corresponde, en este contexto, la comprensión histórica de los mismos hechos histórico-universales. Vemos cómo en estos hechos Lukács encuentra el origen de la conciencia histórica plasmado en la configuración de una forma nueva, la novela histórica. Las novelas de Scott se basan, según Lukács, en la plasmación de un momento histórico de la evolución de la humanidad que se justifica en tanto esa tradición resulta, a pesar de la distancia temporal, reconocible como momento del proceso histórico. La configuración de los personajes histórico-universales, que conjugan en sí las pasiones particulares y las tendencias históricas de la sociedad a la que pertenecen, es la premisa por la cual los caracteres conceden "conciencia y clara dirección al movimiento ya existente en la sociedad" (Lukács, 1966: 411). En el personaje histórico-universal, se forma el complejo por el cual son relacionadas dialécticamente la espontaneidad vital de las masas y la conciencia histórica máxima posible de las personalidades de mayor importancia. Y a través de esta concepción de lo típico en relación con su totalidad, será definida la teoría que sustenta al romanticismo como la primera expresión de la decadencia literaria: la primacía de la reflexividad del yo poético aísla al individuo de su contexto; la apropiación de la Edad Media no se fundamenta tanto en un intento por comprender el desarrollo histórico como en un escape hacia un pasado idealizado. De todas maneras, ya el romanticismo, con todas sus contradicciones, implica una negación del presente. El hecho de que las vanguardias del siglo XX se caracterizaran también por un rechazo del presente, no implica que estos dos movimientos sean relacionados mecánicamente, sin tener en cuenta la totalidad relativa a la que pertenecen. La superación de la inmediatez, producto de la fragmentación y acentuación de la unilateralidad de las relaciones sociales en el marco de la creciente división del trabajo, no se limita a lo dado en un momento histórico, sino que amplía su campo de acción en la superación de la linealidad del desarrollo histórico. La influencia sobre el presente de esta consideración histórica no sólo plantea una lucha por la herencia, sino el reconocimiento de los peligros de transformarse, a partir de la objetividad de la obra configurada que trasciende las intenciones subjetivas del proceso creador, en la herencia de lo que se rechaza.

La referencia a la relación que, en las grandes obras realistas de la época heroica de la burguesía, conecta la espontaneidad vivencial de una época con el máximo grado de conciencia atribuible de acuerdo con la totalidad histórica, expresa, aunque de un modo germinal, la importancia que tendrá en los planteos tardíos la cotidianidad. Aunque ésta aún es vista como un espectro de fuerzas ciegas, que, a pesar de contener las latencias propias del desarrollo histórico, no pueden ser salvadas si no son elevadas de su inmediatez singular al plano de la particularidad estética, no de otro ámbito surge el impulso de la plasmación artística. La razón por la cual este materialismo espontáneo debe ser superado por una nueva inmediatez, intensificada en la configuración, se deriva del propio desarrollo histórico. El cambio de perspectiva frente a la decadencia de la burguesía no identifica la decadencia con fuerzas suprahistóricas con las cuales los individuos lidian. El desarrollo de la decadencia es resultado objetivo de la sociedad de clases. La

superficie fetichizada que se presenta a la conciencia en la inmediatez no constituye la condición humana, sino un momento del proceso histórico susceptible de superación. Para dicha superación de la inmediatez cosificada, y además del materialismo espontáneo ya citado, Lukács reconoce, como categoría fundamental de todo arte, el concepto de antropologización. Este mismo concepto, en el contexto histórico decadente, implica, al mismo tiempo, la desfetichización de la conciencia cotidiana. La figura de Goethe, no sólo en esta época, constituye una representación de dicha visión antropológica del mundo. Y esto no se limita al campo de la estética[1]. El 'materialismo espontáneo' que caracterizara a Goethe no surge tanto de una concepción histórica decisiva respecto de la sociedad, de una premisa social que responda a intereses inmediatos respecto del contexto sociopolítico, sino del interés del poeta en las ciencias de la naturaleza. La presencia de estos elementos no producirá, sin embargo, la armonía del hombre universal: mientras su materialismo espontáneo, en relación con su antropologismo, resulta fecundo en el campo del arte, en la medida en que supera el subjetivismo de los idealistas contemporáneos, este antropologismo marcará el punto en el que Goethe debe detenerse en el campo de la ciencia de la naturaleza, en la medida en que la desantropomorfización constituye una condición de la evolución objetiva de dicha ciencia.

La presencia de estos elementos que exceden a la estética en su pureza, pero que la determinan, serán relevantes para un acercamiento a las concepciones estéticas de Lukács, en la medida en que en estas relaciones en apariencia heterogéneas encontrará el filósofo el fundamento del valor artístico. Y de acuerdo con el contexto de producción al que este valor es atribuido. Pues si bien las relaciones que Goethe encuentra en la naturaleza son aplicadas en cuanto método al hombre de un modo inmediato, convirtiéndolo en un ser natural, y por tanto, relegando el ser social que en relación con la naturaleza establece la necesidad de la verdadera dialéctica, la objetividad de su obra contrarresta la inminente desantropomorfización, inherente y necesaria, del desarrollo científico. Otra cosa ocurre con el naturalismo. También Zola se interesa por las ciencias de la naturaleza, su respuesta al romanticismo francés en gran parte se funda en esta concepción de la obra de arte como "un servidor de la ciencia". El predominio que adquieren en su concepción y en su configuración las leyes de la herencia y del ambiente sobre la subjetividad se basan en un cierto materialismo espontáneo. Pero la totalidad en la que Zola desarrolla su conformación es distinta de la de Goethe. Resulta sugestivo que, luego del fracaso revolucionario, cuando la burguesía adopta una postura reaccionaria frente al desarrollo histórico, el auge de las ciencias de la naturaleza, movidas por el interés de resaltar el carácter no contradictorio, lineal de la historia, determine la configuración artística de la realidad. La pretendida impersonalidad que, en el reconocimiento de los hechos, anula toda perspectiva que altere la objetividad de lo configurado, impide lo que en Goethe resultó favorable para la creación artística: la configuración de la subjetividad que sustenta y se ve violentada por los hechos históricos. El fracaso de la revolución y el auge de las ciencias de la naturaleza nos otorgan, *post festum*, el fundamento de este apego a los hechos objetivos como efecto de las ilusiones perdidas.

La medida en la que se basa el valor estético de una obra no puede mantenerse en el análisis inmanente de la obra, lo que no quiere decir que la autonomía se vea violentada por juicios que se deriven de esferas extrañas a lo estético. El análisis inmanente, el mismo análisis que intente colocar la autonomía de la obra en el centro desde el cual emerge el valor, no puede realizarse sino sobre la conciencia de su carácter procesual; de lo contrario, el pretendido inmanentismo se apegará de tal modo a lo inmediato que en la obra se muestra, que imposibilitará la comprensión

de lo que la obra, como totalidad, contiene. Así las contradicciones no serán sino el punto de partida a partir del cual el carácter procesual de la obra se desarrolla, sin apoloéticas atenuaciones.

La respuesta ante la fragmentación del hombre no sólo afecta la conformación de la realidad, sino que se extiende también a la teoría. La visión caótica que el mundo presenta en su superficie fetichizada, produce, en la crítica literaria, diversos intentos por clarificar los procesos históricos cuidándose de no introducir elementos del todo extraños a la esfera estética. Así, H. Friedrich, en 1939, sostiene que el término realismo pertenece a la pintura, y que ésa es la razón por la cual bajo este título se denomina un modo de configuración que "se atiene a lo fenoménico" (Friedrich, 1969: 29). Su propuesta de utilización del término *actualismo* respetaría una particularidad propia de la novela francesa de principios del siglo XIX. En 1951, en su *Historia social de la literatura y el arte*, A. Hauser sostiene que distinguir entre realismo y naturalismo no resulta adecuado con vistas a una comprensión del desarrollo social de la novela del siglo XIX; y, resguardando el término 'realismo' para denominar a la corriente filosófica contrapuesta al idealismo propio del romanticismo, designa a todo el desarrollo "con el nombre de naturalismo" (Hauser, 1993: 76). Esta reducción de la materia es la que no aceptaba Lukács. La discrepancia acerca del origen del concepto y de la incomunicación entre las esferas del conocimiento que Lukács no considera aisladas entre sí, establece, en el plano de la teoría, el marco en el que se encuadra la disputa acerca del realismo en la época de entreguerras. La incapacidad para captar la esencia que se oculta tras la apariencia inmediata obliga, ya a la conexión de métodos que no se corresponden con lo específico del arte, como en el naturalismo de Zola, ya a una reducción de la materia en el intento por establecer continuidades que no se desarrollan a través de las contradicciones propias de la evolución histórica. Las disputas de los falsos dualismos se actualizan en la década del treinta a partir de la pregunta que determina la función del arte en un mundo en el que la estabilidad relativa del capitalismo coexistía con el ascenso del fascismo en toda Europa. Fiel a la línea esbozada en las *Tesis*, Lukács reconocerá, en el realismo socialista, un 'naturalismo de época' (Kofler, 1971: 48) y, en las vanguardias programáticas, intentos por evadirse de la historia. La relación que establece entre esencia y realidad objetiva se encuentra relacionada con el carácter antropomorfizador del arte. Pero esta peculiaridad de la obra de arte, debido a su actividad inherente, constituye la negación del mundo cosificado, e impugna cualquier fatalismo supersticioso. De allí la obsesión por el irracionalismo que veía en cada tendencia unilateralmente desantropomorfizadora, a lo largo de la evolución artística posterior a 1848: la atomización del lenguaje del simbolismo, la identidad entre abstracción y esencia que sostenía la subjetividad expresionista, el carácter incognoscible de la historia, así como el rechazo por parte del surrealismo de toda configuración; todos estos fenómenos, al tiempo que niegan las capacidades humanas históricamente desarrolladas, implican un rechazo de la conformación realista de la realidad. Los límites históricos que separan al realismo perteneciente a la época heroica de la burguesía de su posterior evolución reaccionaria no intentan borrar la continuidad del proceso histórico, pero sí aprehenderlo en sus contradicciones. Las consideraciones acerca de la evolución del irracionalismo, no expresan la presencia de una fuerza suprahistórica que hay que erradicar para el advenimiento de la humanidad. Las teorías de la decadencia que responden a los intereses de la clase que debe negarse como tal en el desarrollo histórico, en la medida en que hegemonizan las posibilidades concretas de la humanidad, no niegan esta última, sino que la relegan. Las críticas que los escritores comprometidos le dirigen en torno al concepto de realismo sostienen que, tras el rescate de la herencia burguesa, se oculta un humanismo ahistórico. Pero en sus

esfuerzos por la realidad, conjugados con un rechazo frontal por la herencia, Lukács no observa sino el peligro de tendencias que, por su espontaneidad, pueden ser utilizadas para negar toda civilización, como lo hizo el fascismo.

Si bien es cierto que en la década de los treinta Lukács parte de las 'cumbres del realismo' para realizar sus afirmaciones, no debe analizarse esta actitud sin tener en cuenta la totalidad relativa en la que se desarrollaba. En su aparente realismo ahistórico, en la disputa acerca de la continuidad de épocas heroicas, en su rechazo de toda interpretación unilateral de la evolución histórica, no se expresa sino la peculiaridad de la esfera estética en un mundo fragmentado. En la inhumanidad que Lukács reconocía en las configuraciones enmarcadas por las teorías del periodo decadente de la sociedad capitalista, en las que veía la 'canonización de los instintos', se encuentra, latente, en forma de gran rechazo, el efecto catártico del arte, *la depuración de los instintos*, no hacia una ética depurada de la problematicidad de lo existente, como en los escritos tempranos, sino como proceso por el cual la elevación del plano instintivo supera, conservándola, la realidad de la cual surge.

### **Bibliografía**

Fehér, Ferenc, "La filosofía de la historia del drama: historia del drama moderno", en: *Ficha de cátedra, Literatura Alemana*. Trad: Román Setton (2002), pp. 13-30.

Friedrich, Hugo, *Tres clásicos de la novela francesa*. Trad. de Rovira Armengol. Bs. As.: Losada, 1969.

Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*. Trad. de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. Barcelona: Labor, 1993.

Holz, Hans Heinz; Kofler, Leo; Abendroth, Wolfgang, *Conversaciones con Lukács*. Trad. de J. Deike y J. Abásolo. Madrid: Alianza, 1971.

Fehér, Ferenc, "La filosofía de la historia del drama moderno: *Historia del drama moderno*". Trad. de Román Setton. En: Vedda (ed.), 2000: 13-30..

Lukács, Georg, *El alma y las formas. Teoría de la novela*. Trad: Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1971.

-, *Estética: la peculiaridad de lo estético*. Trad. de Manuel Sacristán. Tomo 4. Barcelona: Grijalbo, 1982.

-, *Historia y conciencia de clase*. Trad de Manuel Sacristán. 2 vv. Madrid: Sarpe, 1985.

-, *Prolegómenos a una estética marxista / Sobre la categoría de la particularidad*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1969.

-, *Sociología de la literatura*. Selección e introducción de Peter Ludz. Trad. de Michael Faber-Kaiser. Madrid: Península, 1966

Marx, Karl y Engels, Friedrich, *La ideología alemana*. Trad. de Wenceslao Roces. Montevideo: Pueblos Unidos Editorial, 1985.

[1] Cfr.: "El momento que separa a Goethe de sus contemporáneos filosóficos es su espontáneo materialismo" (Lukács, 1969: 147).

*Fuente: Herramienta*



Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios "Miguel Enríquez", CEME: <http://www.archivochile.com>

Si tienes documentación o información relacionada con este tema u otros del sitio, agradecemos la envíes para publicarla. (Documentos, testimonios, discursos, declaraciones, tesis, relatos caídos, información prensa, actividades de organizaciones sociales, fotos, afiches, grabaciones, etc.)

Envía a: [archivochileceme@yahoo.com](mailto:archivochileceme@yahoo.com)

**NOTA:** El portal del CEME es un archivo histórico, social y político básicamente de Chile y secundariamente de América Latina. No persigue ningún fin de lucro. La versión electrónica de documentos se provee únicamente con fines de información y preferentemente educativo culturales. Cualquier reproducción destinada a otros fines deberá obtener los permisos que correspondan, porque los documentos incluidos en el portal son de propiedad intelectual de sus autores o editores. Los contenidos de cada fuente, son de responsabilidad de sus respectivos autores, a quienes agradecemos poder publicar su trabajo. Deseamos que los contenidos y datos de documentos o autores, se presenten de la manera más correcta posible. Por ello, si detectas algún error en la información que facilitamos, no dudes en hacernos llegar tu [sugerencia / errata](#).

© CEME web productions 2003 -2007