

COMUNIDAD Y CULTURA EN EL JOVEN LUKÁCS. A PROPÓSITO DEL ‘PROYECTO DOSTOYEVSKI’ⁱ

Miguel Vedda (FFyL, UBA)

Comunidad y cultura: difícilmente pueda ponderarse en demasía la importancia que estos conceptos poseen en la obra del joven Lukács. Aun cuando parezca exagerada la tesis de György Márkus según la cual “*Cultura* fue el ‘único’ pensamiento en la vida de Lukács” (Márkus, 1983: 3), cabe admitir que la esperanza en la superación del individualismo burgués y en la instauración de una *Weltanschauung* comunitaria han constituido, ya desde temprano, una preocupación constante del filósofo. Los lectores de *Teoría de la novela* (1914-5; publ. en 1916) recordarán que las oposiciones entre *cultura* y *civilización*, como asimismo entre la *comunidad* cerrada —regida por una ética universal— y una *sociedad* desgarrada por el espíritu individualista, constituyen dos ejes estructurantes de la obraⁱⁱ. Pero tales contrastes pueden ser rastreados en textos anteriores al tratado sobre la novela; ya en *Historia de la evolución del drama moderno* (1907-9, publ. en 1911) se explica la diferencia entre la forma clásica del drama y su depravación moderna a partir de la distancia que media entre un mundo sustentado en un *ethos* colectivo y otro en el que los individuos conviven como átomos aislados en el seno de la sociedad civil. La carencia de relación con la comunidad justifica los atributos del nuevo drama: pérdida de la inmediatez sensible e intelectualismo, relativismo ético, caída en lo lírico o épico, tendencia a lo alegórico, distanciamiento de la masa. Frente a la expansión de una estructura social orientada a lo cuantitativo y abstracto, la poesía dramática se ve polarizada entre el “panvaudevillismo” del teatro popular y de tendencia, y el elitismo esteticista del drama I-bresco; y esta disociación no hace más que reflejar la que el mundo burgués ha establecido entre el artista y el hombre medio. La frivolidad esteticista es resultado del desvanecimiento de los valores culturales; sólo una sociedad que condena a los individuos a vivir en el solipsismo ha podido gestar la imagen del esteta como espíritu puro, desprovisto de enlaces con la comunidad. La decadencia del arte moderno se deriva, pues, de la pérdida de unión con el *ethos* comunitario y el surgimiento de escisiones entre individuo y sociedad, entre instinto y deber, entre naturaleza y consciencia:

Pues vida significa haber nacido en comunidades y cumplir deberes; la decadencia, en cambio, emerge cuando la creencia firme en su única esencia posible comienza a vacilar; cuando surgen cuestionamientos de esas comunidades y deberes; cuando es preciso estilizar a éstas como una romántica belleza a fin de encontrarlas bellas; cuando es preciso encontrarlas bellas a fin de que valga la pena vivir para ellas. Y cada cuestionamiento aísla al que cuestiona, y cada estilización lo separa del objeto de su estilización; y en cuanto la unión de los seres humanos... y su materia se echan a perder, el lazo que los une se convierte en polvo, y el ser humano se deteriora, en la medida en que no hay materia alguna que para él signifique la vida (Lukács, 1957: 124).

El arte grande es el fruto de una cultura vigorosa; pero los artistas modernos han dejado de poner sus productos al servicio de fines sociales y sus obras se han hecho autosuficientes; con ello, el arte ha declinado en la misma medida en que lo hizo la vida cultural toda. No es fortuito que Lukács

perciba afinidades entre *l'art pour l'art* y la especialización burguesa, ya que en las figuras del esteta y el especialista ve un mismo afán de convertir la propia actividad en un fin en sí mismo, sin relación con las necesidades e intereses comunitariosⁱⁱⁱ. Pero el mutuo aislamiento entre artista y público no iniciado es sólo un ejemplo de la general incomunicación que domina el mundo burgués; en el libro sobre el drama se dice que “la tragedia más profunda es la de la incompreensión: la toma de consciencia de que aún no existen caminos que conduzcan de un ser humano a otro, de que todo es vano, y de que incluso aquellos que más se aman, que mejor se conocen y comprenden, son siempre desconocidos el uno para el otro” (Lukács, 1981a: 231).

Podrá inferirse por qué el problema de la incomunicación y la búsqueda de una comprensión cualitativa entre las personas ocupan un lugar central en la reflexión temprana del filósofo; Lukács considera que el lenguaje de la vida corriente es, en su convencionalismo, incapaz de actuar como medio para un intercambio auténticamente humano; el arte, que los hombres crearon con el fin de trascender la incomunicación cotidiana, no hace más que convertir, a través de la forma, el malentendido de la realidad empírica en un malentendido normativo; lo que “en la realidad vivencial era sólo una *vérité de fait*, se convierte aquí en *vérité éternelle*” (Lukács, 1974: 56). La índole *luciferina* de la esfera estética reside en que, tal como señala Márkus, “la posibilidad de un ascenso momentáneo... a la realidad utópica de la obra de arte está abierta (en principio) siempre y para cada persona, pero sólo porque la obra de arte... significa algo *diferente* para cada persona” (Márkus, 1977: 210). De ahí que Lukács se consagre a la búsqueda de caminos para trascender un mundo en el que, tal como reza una frase de Balzac citada en el libro sobre el drama moderno, “nous mourrons tous inconnus” (Lukács, 1981a: 105). “Acerca de la pobreza de espíritu” (1912) no sólo despliega una crítica del convencionalismo y espíritu formalista de la sociedad burguesa; también propone un estadio en el que resultan trascendidas las escisiones que dividen a dicha sociedad; si el convencionalismo impide que los individuos salgan de sí mismos, al punto que su contacto mutuo sólo es, a lo sumo, una interpretación psicológica de signos, Lukács insinúa una esfera regida por un saber situado más allá de los signos y las interpretaciones: la relación que mantiene con sus semejantes el hombre poseído por la *bondad* [Güte] no se halla mediada por las formas, sino por un conocimiento inmediato, una intuición intelectual. El autor del diálogo no plantea el problema en términos históricos, sino metafísicos, y por ello postula una aristocracia de la bondad colocada por encima de las castas correspondientes a la vida ordinaria y a la esfera ética. El hecho de que entre los prototipos de la bondad aparezcan personajes de Dostoyevski (Sonia, Myschkin, Aliocha) revela que el filósofo ha comenzado a ver en la comunidad rusa la alternativa ante el individualismo burgués; si las democracias occidentales han procurado conjurar las inclinaciones egoístas a través de la imposición de la

ética del deber, el rebasamiento de los imperativos formales requerirá de una disolución de las formas y un *salto vitale* hacia la esfera de la bondad^{iv}.

Los textos directamente vinculados con el “Proyecto Dostoyevski” —*Teoría de la novela* y los fragmentos reunidos bajo el título *Dostoyevski: anotaciones y esbozos*— muestran una profundización de esta problemática. Con relación al tema que nos ocupa, poco interesa determinar si el ensayo sobre la novela es la primera parte o una introducción al libro sobre Dostoyevski^v; lo que sí importa, en cambio, es destacar la división de funciones entre ambos textos: en tanto *Teoría* diseña una visión apocalíptica del mundo contemporáneo, las *Anotaciones* se encontraban destinadas a configurar una utopía; si la primera ofrece una historia evolutiva de la novela en cuanto género representativo del universo solipsista, las segundas aspiraban a diseñar las condiciones de surgimiento de un *epos* sustentado por una cultura comunitaria. La disyuntiva podría sintetizarse de este modo: el romanticismo o Dostoyevski; de hecho, las *Anotaciones* se abren con las alternativas: “El problema del romanticismo — como problema de contraste con Dostoyevski. Novela y *epos*” (Lukács, 1985: 35). La vinculación entre romanticismo y novela no es azarosa; en carta a Leo Popper del 27.10.1909, Lukács ya señalaba que “no es posible separar una crítica de la forma épica de una crítica del romanticismo... ¡no es fortuito que las palabras *Roman* [novela] y *Romantik* [romanticismo] se encuentren etimológicamente relacionadas! La novela es la forma típica de la era romántica... tanto en la vida como en el arte” (Lukács, 1986: 104). En la misma carta, el filósofo afirma: “mi vida es, en gran medida, una crítica de los románticos” (Lukács, 1986: 104). Para entender mejor una declaración tal, deberíamos tener en cuenta que Lukács veía en la estética y en la filosofía de la vida de los románticos un núcleo de problemas comunes a todo el arte de la sociedad burguesa desarrollada; es característico que el filósofo acuñara, para designar la novela contemporánea, el término de *romanticismo de la desilusión*, y que en Flaubert, el mayor exponente de esta vertiente novelística, encontrase, al mismo tiempo, la culminación de la escuela romántica; es decir, de una escuela que coloca al *yo* como fuente de todo deber ser y como material para la realización de dicho *Sollen*. En Flaubert, “[l]a vida se convierte en poesía; pero, con ello, el ser humano se convierte... en poeta de su propia vida y en espectador de esta vida como obra de arte configurada” (Lukács, 1987: 104). Cuando, en las últimas líneas de *Teoría de la novela*, se dice que la cosmovisión dostoyevskiana no guarda relación alguna con el romanticismo europeo del siglo XIX, ni con las reacciones igualmente románticas que se propusieron contrarrestarlo, lo hace porque halla en él los fundamentos de una cultura que, en cuanto tal, no concibe a los hombres como individuos aislados, sino como miembros de una *realidad anímica* [Seelenwirklichkeit]. El fundamento de una realidad semejante no es *el yo* [Selbst], sino *el alma* [Seele]; de ahí que en la *Seelenwirklichkeit* de Dostoyevski se insinúe una so-

lución para el problema que ha intentado en vano resolver la civilización burguesa: el de encontrar los caminos que conducen de un alma a otra^{vi}.

Resulta explicable que, de acuerdo con Lukács, el autor de *Crimen y castigo* desconozca el culto de la naturaleza que practican los románticos de Europa Occidental^{vii}. En *Teoría de la novela* se lee que la nostalgia experimentada por el sujeto burgués frente a las formaciones naturales no es otra cosa que la objetivación histórico-filosófica de la alienación del hombre respecto de las instituciones sociales; independizadas de los sujetos que las crearon, éstas han llegado a convertirse en objetividades muertas, cosificadas; son “el mundo de la convención: un mundo a cuya fuerza todopoderosa sólo ha conseguido sustraerse lo más íntimo del alma” y que se contrapone, pues, de modo hostil a la “rebotante interioridad del alma” (Lukács, 1987: 53). Aún en Tolstoi encontramos que el escepticismo ante la *segunda naturaleza* convencional se nutre de la nostalgia de un retorno a la naturaleza primera. Dostoyevski es el primer épico moderno que elude todo lirismo y no conoce ya la “histórica nostalgia de los hombres complicados” por la vida sencilla (Lukács, 1971: 82), y ello porque parte de una realidad existente de hecho y desprovista de distancia respecto de las formaciones naturales; su obra ha dejado atrás la reflexividad de la forma novelística^{viii}: lo ideal no es, aquí, un deber ser abstracto u objeto de una insaciable nostalgia, sino realidad efectiva o, en todo caso, el fundamento mismo de la realidad^{ix}. De ahí que Lukács definiera al escritor ruso, en términos schillerianos, como *el primer poeta ingenuo después de siglos de arte sentimental*:

Los hombres de Dostoyevski viven sin distancia la esencia de sus almas. En tanto el problema de los otros escritores, incluso de Tolstoi, consiste en saber cómo puede el alma superar los obstáculos que le impiden alcanzar, e incluso percibir su yo, Dostoyevski empieza allí donde los otros concluyen: describe cómo el alma vive su propia vida... lo que en otros era objeto de nostalgia y el tesoro de singulares momentos de éxtasis singulares, se convirtió, para los hombres de Dostoyevski, en vida cotidiana (cit. en Lukács, 1985: 28).

Los héroes de Dostoyevski que se hallan “poseídos por la bondad” no conocen conflictos con la naturaleza ni con la comunidad, ya que han superado las instituciones del mundo burgués; en el nivel de la realidad anímica, las relaciones sociales (clase, profesión) dejan de ser constitutivas, y sólo persiste la realidad concreta de las almas concretas. El problema que preocupará al Lukács de *La peculiaridad de lo estético* —la aptitud del arte grande para elevarse por encima de los condicionamientos históricos y de clase para expresar una *vox humana* identificada con la esencia genérica de la humanidad— aparece ya insinuado en los textos vinculados con el “Proyecto Dostoyevski”, en los que se sostiene que, en la esfera de la realidad anímica descubierta por el novelista ruso, “se deshacen del alma todas las cadenas a través de las cuales ésta se encontraba de ordinario ligada a su posición social, clase, origen, etc.; en su lugar, aparecen vínculos nuevos, más concretos, vínculos que llevan de un alma a la otra” (cit. en Lukács, 1985: 29). El carácter polifónico de las obras de Dostoyevski es un indicio de que, en ellas, ya se vislumbra una posible superación del solipsismo y la incomunicación del universo burgués; por oposición al romanticismo de la desilusión, la épica

del escritor ruso postula un universo en el que cada ser humano es necesario para el carácter del otro; más aun: ciertas cualidades de un personaje sólo emergen a partir del contacto con *otro* personaje determinado. En este aspecto de la técnica dostoyevskiana se pone de manifiesto lo que Lukács considera como *el* problema ruso: el hecho de que el alma se reconcilia consigo misma a través del encuentro con el otro. La *Seelenwirklichkeit* supone la disolución del *principium individuationis* burgués y la identificación inmediata de cada sujeto con la humanidad; la relación entre los hombres no es formal, sino vivencial, “anímica”. Por encima del trágico universo burgués del crimen y el castigo individuales, la culpa rusa requiere que cada uno se sienta culpable por todos y por todo lo que existe en el mundo; el reconocimiento de esta culpa es “la coronación de la vida” (Lukács, 1985: 59). En *Los hermanos Karamazov*, esta concepción de la culpa aparece puesta en boca del *starets* Zósimo; éste, haciendo suya la sentencia de su hermano Marcel, sostiene que cada uno de nosotros es culpable ante todos y por todos; sólo que los hombres lo ignoran. Bastaría con que lo supieran para que el mundo se convierta en un paraíso. En *Espíritu de la utopía* (1918; 2ª versión, 1923), Bloch señala, citando al Baalschem, que el Mesías sólo puede venir una vez que todos los huéspedes se hayan sentado a la mesa (Bloch, 1991: 307); el ánimo de Lukács es semejante; sólo que una representación de la “culpa rusa” como la que desarrollan las *Anotaciones* no implica únicamente que los hombres se unan entre sí, sino también la reconciliación con el orden natural; el hermano del *starets* pide perdón a los pájaros por haber pecado *también* contra ellos, y Lukács señala, a propósito de la venida del Mesías, que, cuando ello ocurra, “las propias piedras serán redimidas” (cit. en Radnóti, 1983: 68).

Esta vindicación de los ideales comunitarios supone un nuevo concepto de heroísmo. El idealismo abstracto (y, en particular, Schiller) había exaltado el modelo de la *hazaña súbita* [schnelle Heldentat], de acuerdo con la cual el héroe consigue repentina y transitoriamente pasar de lo contingente a lo esencial, de la vida corriente a la auténtica. Dando la espalda al pensamiento formulado por él mismo en “Metafísica de la tragedia” (1910) y adecuándose a la prédica del *starets*, el autor de las *Anotaciones* considera que la bondad exige un lento heroísmo [langsames Heldentum], en vista de que “eso es más que poder morir por una causa. Morir, realizar firme y osadamente algo grandioso, es fácil. ¡Pero lo que hay que intentar es vivir como un santo! (cit. en Lukács, 1985: 33)^x.”

El ideal de vida promovido por el padre Zósimo se vincula con la exaltación de una experiencia religiosa no objetivada, no erigida sobre la base de la represión de la subjetividad. En *Los hermanos Karamazov*, tanto el *starets* como el padre Paisius sostienen la tesis según la cual habría que subvertir el proceso por el que la Iglesia terminó convirtiéndose en Estado; en términos similares atacó Kierkegaard la institucionalización del cristianismo. En la línea del escritor ruso y el filósofo danés, Lukács entiende que la “Iglesia militante y triunfante” es la que ha pactado con lo existente y re-

nunciado al ideal de bondad proclamado por sus más eminentes representantes (Cristo, Francisco de Asís); ideal que sería retomado por el misticismo heterodoxo (Bernard von Clairvaux, Meister Eckhart, Thomas Münzer) y por las sectas adversas a toda reconciliación con lo real (valdenses, anabaptistas). La claudicación ante lo existente —ante *lo jehovaico* [das Jehovaische]— consumada por las religiones institucionalizadas, es recuperada por el idealismo alemán y, en especial, por Hegel, cuya filosofía predica tanto la equivalencia entre lo racional y lo real cuanto el enaltecimiento del Estado. La condena lukácsiana de Hegel es tan significativa como la exaltación de Dostoyevski; sobre todo si se considera que, en las *Anotaciones*, la “metafísica del Estado” propia de la *democracia ética* europea (entendiendo *europea* como simple sinónimo de *alemana*) se contrapone al ideal de comunidad promovido por el *misticismo ruso* (cfr. Lukács, 1985: 36). Según Philippe Despoix, la concepción se encuentra doblemente polarizada

por la historia alemana, la ética del deber, la reconciliación hegeliana con la realidad, de un lado y, del otro, la historia rusa, la ética religiosa, los héroes rebeldes de Dostoyevski. Lo que Hegel había descrito como una marcha triunfal del espíritu objetivo (el desarrollo europeo del espíritu que culmina en Alemania) era interpretado por Lukács como la tragedia de la historia alemana, la capitulación del espíritu ante el Estado prusiano (Despoix, 1987: 194).

En las *Anotaciones*, la metafísica jehovaica aparece identificada con la *Realpolitik* y con aquella ideología que atribuye la razón al vencedor, honrando un Estado que no es sino “tuberculosis organizada”^{xi}. Con claridad aun mayor se expresa Lukács en carta a Ernst del 14.4.1915, donde señala que “El pensamiento alemán, desde Hegel, ha estado cometiendo lo que constituye un pecado cardinal contra el espíritu: ha administrado una santificación metafísica a todo poder... El Estado (y todas las instituciones que emanan de él) es un poder, pero también lo son los terremotos y las epidemias” (Lukács, 1986: 246). El enfrentamiento entre Alemania y Rusia remite a un tema central en la filosofía del joven Lukács: el conflicto entre la *ética primera* y la *segunda*; i.e., entre la moral dictada por las instituciones y la que se deriva de los imperativos del alma. La ética primera corresponde a la jaula de hierro del convencionalismo burgués que, desprovisto de *ethos* colectivo, condena a los sujetos al solipsismo. Por oposición a esta ética formal en la que todo se encuentra reglamentado, la ética segunda no tiene contenidos específicos; su elemento es, como señala Hoeschen, “la praxis moral del ser humano concreto, que sólo se encuentra interesado en la concreción del otro. Su forma ideal... es la comprensión cualitativa entre las personas” (Hoeschen, 1999: 268). Lukács señala que la distancia entre ambas éticas es en todo punto comparable con la que existe entre novela (individualista) y epos (comunitario); pero también se pregunta cuál es el punto en el que se pasa de un sistema ético al otro^{xii}. El primer paso para trascender lo jehovaico consiste en la *rebelión luciferina*; es decir, una tentativa para ir más allá de la cosmovisión pantrágica por la que se rige Europa Occidental. El pantragismo supone una ética atea e individualista; enfrentado a una segunda naturaleza abandonada por Dios, el héroe de la tragedia —completamente cismundano^{xiii}— se coloca,

como representante de la ética primera, entre el estadio psíquico y físico de la realidad ordinaria y la absoluta trascendencia propia de lo religioso; dicho de otro modo: entre la capitulación ante lo existente propia del filisteo y la esfera ya aproblemática y espiritualizada en que se mueve el místico. Este ateísmo occidental (que, en el drama, se ve representado por la línea Hebbel-Ibsen-Paul Ernst^{xiv}; y que, en la novela, halla su plasmación más clara en el *Niels Lyhne* de Jacobsen^{xv}) procura ofrecer una respuesta a la pregunta: ¿cómo es posible morir sin Dios? Por encima de este *ateísmo de la institución* —básicamente egoísta— se eleva el segundo tipo de ateísmo, el *ateísmo de la soledad*; aquí se sitúan los nihilistas rusos que han aprendido a extraer las conclusiones éticas de su incredulidad; al llevar las cosas hasta el fin, terminan convirtiéndose en ateos que creen en Dios: a este estrato pertenecen quienes, como Iván Karamazov o Stavroguin, se preguntan cómo es posible vivir sin Dios. Los ateos de Dostoyevski no sólo se encuentran próximos a Dios, sino que además son los verdaderos portavoces de las ideas del autor^{xvi}.

El problema está en pasar del nihilismo a la ética colectiva. Aquí vuelve a cobrar importancia el concepto ruso de *culpa*: en la época de la pecaminosidad consumada, la fidelidad a la ética segunda exige que cada uno se sienta culpable por todos, no sólo asumiendo sus pecados, sino también *cometiendo uno*. En *Espíritu de la utopía*, Bloch indica que “el alma debe cargarse de culpa, a fin de aniquilar lo malo existente, a fin de no tornarse aun más culpable a través de un repliegue idílico... El dominio y el poder son perversos en sí, pero es igualmente necesario hacerles frente con el poder, como imperativo categórico con el revólver en la mano, en la medida en que aquéllos no pueden ser aniquilados de otro modo” (Bloch, 1991: 302). De modo análogo señala Lukács, en las *Anotaciones*, que el alma debe sacrificar su pureza a fin de no pactar con lo jehovaico; el representante del *ateísmo de la rebelión* es consciente de que ya no existe actuación libre de culpa^{xvii}, y que, al enfrentarse con dos tipos diversos de culpabilidad, es preferible incurrir en una falta que atenta contra la pureza subjetiva y lesiona la ética primera, antes que realizar un acto que implique infringir la ética colectiva. Se plantea es la existencia de un pecado inevitable: *se debe, pero no está permitido* (Lukács, 1985: 123); Lukács ha llegado a convencerse de que el representante de la segunda ética, y el heredero legítimo de Dostoyevski, es el *terrorista*; y cabe recordar que el escritor ruso había planeado una continuación de *Los hermanos Karamazov* en la que Aliocha se convertiría en terrorista revolucionario^{xviii}. Al fin de cuentas, ¿no se ha encargado el propio Dostoyevski de mostrar las afinidades que unen al santo starets Zósimo y al nihilista librepensador Iván Karamazov?

La violencia perpetrada por el terrorista, injustificable en términos de la ética primera, constituye el sacrificio de sí necesario para socavar el poder de las instituciones y trascender el solipsismo. En carta a Paul Ernst del 4.5.1915, Lukács señala que el alma del revolucionario, en la medida en que no está orientada a sí misma, sino a la humanidad, debe sacrificar su pureza para salvarse; im-

pulsado por una ética mística, el revolucionario tiene que violar el mandamiento *no matarás*, que no constituye una obligación hacia las instituciones: “En esencia, es un problema muy antiguo, expresado tal vez del modo más agudo por la Judith de Hebbel: ‘Y si Dios hubiese colocado al pecado entre yo y el acto que me ha sido encargado, ¿quién soy yo para sustraerme a él?’” (Lukács, 1986: 248). La *Judith* hebbeliana y, ante todo, el pasaje citado en la carta cobran, a partir de este momento, una importancia capital para el pensamiento del joven Lukács.

Niels Lyhne – Iván Karamazov – Kaliajev^{xix}: esta es la línea evolutiva que recorre el ateísmo, desplazándose del modelo europeo occidental al ruso. Claro que el pecado necesario de los ateos de la rebelión no es el *terminus ad quem* de la filosofía de la historia propia del “proyecto Dostoyevski”; es tan sólo el acto que cierra la época de la pecaminosidad consumada. Sobre las ruinas de ésta deberían alzarse una nueva comunidad y una nueva cultura: el *momento luciferino*, crítico y destructor, es relevado por la llegada del *Paráclito*. A menudo se ha querido interpretar el pasaje de Lukács al marxismo a la manera de una conversión religiosa: Saulo se habría transmutado en Pablo^{xx}. Pero el filósofo que sostenía que, en su evolución, no existían elementos inorgánicos, ya que todo en él era continuación de algo^{xxi}, ingresó al marxismo cargado de los componentes mesiánicos y de la devoción por la ética segunda que habían caracterizado su etapa anterior. Así lo testimonia el primer libro marxista de Lukács: *Táctica y ética* (1919); en el artículo que da título al libro, se afirma que, a la hora de elegir entre las dos formas de culpabilidad ante las cuales nos enfrenta la sociedad burguesa, el único parámetro es *el sacrificio*: “Y así como el individuo que elige entre dos clases de culpa encuentra, al fin, la elección correcta cuando sacrifica a su yo inferior en el altar de las ideas más elevadas, así también hay cierta fuerza en afirmar este sacrificio en función de la acción colectiva” (Lukács, 1967: 11); es sugestivo que el artículo se cierre con el mismo pasaje de la *Judith* de Hebbel que aparecía en la carta a Ernst antes citada. No es tarea nuestra cuestionar el voluntarismo de *Táctica y ética*; sí nos importa señalar que la defensa de la revolución que allí se despliega está fundada en los anteriores ideales de comunidad y cultura, en la defensa de la ética segunda, en la búsqueda de una comprensión cualitativa entre las personas. Algunos de estos principios persistirán aun en la obra posterior de Lukács: en las reflexiones sobre la democracia de los consejos o sobre el socialismo entendido como *sociedad del amor* [Gesellschaft der Liebe]. Por debajo de las apariencias sigue, latente, la ética del starets; acaso la permanencia de estos elementos sea una de las razones que justifican la vinculación de la filosofía lukácsiana con la “corriente cálida del marxismo”^{xxii} y que, al mismo tiempo, fundan su inagotada vigencia.

Bibliografía

- AAVV, *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977.
- Bloch, Ernst, *Geist der Utopie*. Zweite Fassung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.
- Congdon, Lee, *The Young Lukács*. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1983.
- Despoix, Philippe, *L'école de Budapest et sa réception de Lukács (aux origines de la théorie critique)* [Doctorat nouveau régime. Thèse soutenue le 8.4.1987]. Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1987.
- Fehér, Ferenc, "Am Scheideweg des romantischen Antikapitalismus. Typologie und Beitrag zur deutschen Ideologieggeschichte gelegentlich des Briefwechsels zwischen Paul Ernst und Georg Lukács". En: AAVV, 1977, pp. 241-327.
- Heller, Agnes (ed.), *Lukács Revalued*. Oxford: Basil Blackwell, 1983.
- Hoeschen, Andreas, *Das Dostojewsky-Projekt. Lukács neukantianisches Frühwerk in seinem ideengeschichtlichen Kontext*. Tübingen: Niemeyer, 1999.
- Kadarkay, Arpad, *Georg Lukács: Life, Thought and Politics*. Cambridge, Massachusetts: Basil Blackwell, 1991.
- Lukács, György, "Ästhetische Kultur". En: *Lukács 1996. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft* (1997), pp. 13-26.
- , *Die Seele und die Formen*. Neuwied: Luchterhand, 1971.
- , *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt, etc.: Luchterhand, 1987.
- , *Dostojewski: Notizen und Entwürfe*. Hrsg. von J.C. Nyíri. Budapest: Adadémiai Kiadó, 1985.
- , *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*. Hrsg. von Frank Benseler. Darmstadt, etc.: Luchterhand, 1981a.
- , *Gelebtes Denken. Eine Autobiographie im Dialog*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981b.
- , *Heidelberger Philosophie der Kunst (1912-1914)*. Aus dem Nachlaß hrsg. von György Márkus und Frank Benseler. Darmstadt, etc.: Luchterhand, 1974
- , "Königliche Hoheit". En: *Thomas Mann*. Berlin: Aufbau, 1957, pp. 121-8.
- , *Selected Correspondence 1902-1920*. Selected, edited, translated and annotated by Judith Marcus and Zoltán Tar. New York and Guilford, Surrey: Columbia U.P., 1986.
- , "Taktik und Ethik". En: *Schriften zur Ideologie und Politik*. Ausgewählt und eingeleitet von Peter Ludz. Neuwied u. Berlin: Luchterhand, 1967, pp. 1-11.
- Lukács, József, "Georg Lukács über Probleme der Kulturentwicklung". En: Bermbach, Udo; Trautmann, Günter (eds.), *Georg Lukács. Kultur - Politik - Ontologie*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1987, pp. 28-40.
- Márkus, György, "Lukács' 'erste' Ästhetik: Zur Entwicklungsgeschichte der Philosophie des jungen Lukács". En: AAVV, 1977, pp. 192-239.
- , "Life and the Soul: the Young Lukács and the Problem of Culture". En: Heller (ed.), 1983, pp. 1-26.
- Radnóti, Sándor, "Lukács and Bloch". En: Heller (ed.), 1983, pp. 63-74.

ⁱ La expresión 'Proyecto Dostoyevski' ha sido empleada por Andreas Hoeschen para designar un *corpus* de textos que documentan la recepción lukácsiana de la obra del escritor ruso. Los primeros textos (1911) fueron escritos durante el "período ensayístico"; los últimos (1918-9), durante la revolución húngara. Entre el conjunto de escritos se destacan *Teoría de la novela* y las anotaciones para el libro sobre Dostoyevski que, como es sabido, Lukács no llegó a escribir.

ⁱⁱ En el capítulo final de *Teoría de la novela*, se habla explícitamente de la "constitución adversa a la cultura, meramente civilizatoria" del convencionalista mundo burgués (Lukács, 1987: 129).

ⁱⁱⁱ Cfr., en *Cultura estética* (1912): "Y lo hondamente común a ambos tipos es... que, en uno y otro, los caminos que conducen a la meta se han convertido en un fin en sí mismo, aun cuando tan sólo la esencia que conduce a la meta hubiera podido concederles sentido y significación; lo común es que lo puramente típico en ambos es únicamente consecuencia de íntimos empobrecimientos, que la unidad de los dos tipos resulta de que la unilateralidad de sus vidas y de sus almas sólo reacciona ante una posibilidad de vivencia. Y no se deriva de la riqueza y del sentimiento de poderío el hecho de que relacionen todo con su propio centro, pues son conscientes de que pueden hacerlo" (Lukács, 1997: 14).

^{iv} Tal como apunta Philippe Despoix, en esta "esfera de la bondad" quedan superadas la escisión kantiana entre *homo phaenomenon* y *homo noumenon* y su correlato en el ámbito de las relaciones políticas y económicas, la oposición entre el *bourgeois* y el *citoyen*: "[la ética de la bondad] quería conceder a 'cada hombre' la posibilidad de reencontrar esa unidad de la personalidad que la civilización occidental había escindido en ser sensible y ser inteligible... En lugar de la igualdad formal del deber kantiano, de la equidad [Gerechtigkeit], Lukács colocaba las nociones indisociables de *fra-*

ternidad [Brüderlichkeit] y bondad [Güte]... Y la correlación de esas dos virtudes era el rasgo característico de la imagen que Lukács se hacía de la comunidad, de la *Gemeinde* rusa” (Despoix, 1987: 199).

^v En la publicación original de *Teoría de la novela*, en *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Lukács señala que las ideas que se exponen en dicho tratado “fueron escritas como capítulo introductorio a una obra de estética y filosofía de la historia sobre Dostoyevski; su objetivo esencial era negativo: tanto con relación a la forma literaria como en lo que respecta a su orientación histórico-filosófica, procuraba esbozar el trasfondo del que se distingue Dostoyevski en cuanto heraldo de un hombre nuevo, en cuanto configurador de un mundo nuevo y como descubridor y redescubridor de una forma a la vez nueva y vieja” (cit. en Hoeschen, 1999: 223). Nyíri, sin embargo, sostiene, en la introducción a las *Anotaciones*, que “el escrito publicado en 1916 no representa, en sentido estricto, ni una primera parte ni una introducción [al libro sobre Dostoyevski]” (Lukács, 1985: 20).

^{vi} Cfr. Lukács, 1986: 248 [carta a Ernst del 4.5.1915].

^{vii} La poesía de Schiller (que representa la posición opuesta a la de Dostoyevski) “da siempre, en primer lugar, un paso más allá de la naturaleza, y luego siente nostalgia por ella” (Lukács, 1985: 58). El pasaje es cita del *Diario* de Hebbel.

^{viii} A diferencia de los románticos, que viven en un universo dualista, Dostoyevski no reconoce contraposiciones entre realidad e ideal. Cfr. en las *Anotaciones*: “Ausencia de contraposición en D[ostoyevski]: relación con el concepto de realidad. Si realidad e ideal se contraponen, también deben contraponerse acción y contemplación”. En los románticos vemos la “Preservación del contarste”; “Pero, en D[ostoyevski], el pensamiento es siempre acción” (Lukács, 1985: 41-2).

^{ix} Cfr., en las *Anotaciones*: “D[ostoyevski]: idea como realidad, como fundamento de la realidad. T[olstoi]: inesencialidad de las ideas (de lo humano-cultural) con relación a la naturaleza (con lo fisiológico)” (Lukács, 1985: 54).

^x La cita procede de las memorias del antiguo militante comunista József Lengyel, y reproduce comentarios al autor de Lukács y de su primera mujer, Jelena Grabenko. József Lukács señala que esta concepción persiste en la obra posterior del filósofo: “Lukács llama a menudo la atención... sobre el hecho de que la vivencia del más hondo contenido moral del propio ser, centellea, por cierto, en los hombres; despierta, en ellos, entusiasmo, e incluso un entusiasmo que se convierte en acción; pero también indica que ese entusiasmo no aporta nada para el modo de vida ulterior: pues, después de la ‘hazaña súbita’ los hombres vuelven a hundirse en las mentiras de la vida precedente... La brillante carrera de un Julien Sorel o un Lucien de Rubempré desembocó en la muerte o en la ruina espiritual; con lo cual sigue siendo válido en la vida misma el ingenioso diagnóstico de Balzac, según el cual los hombres son cajeros o estafadores, honestos idiotas o hábiles bribones” (József Lukács, 1987: 34).

^{xi} Cfr.: “¿Pensar hasta el final la *metafísica jehovaica*... Tuberculosis, Estado de poder... El vencedor tiene razón. El Estado como tuberculosis organizada; si los bacilos de la peste se organizasen, fundarían el imperio del mundo, fundarían el imperio universal” (Lukács, 1985: 185).

^{xii} “¿Dónde está el límite entre la 1ª ética y la ética luciferina? ¿Dónde comienza la 1ª ética a ser metafísica? (estéticamente: cuándo se convierte la novela en epos?)” (Lukács, 1985: 159-160).

^{xiii} “La vida trágica es la más exclusivamente cismundana de las vidas” (Lukács, 1971: 230).

^{xiv} “Para Europa Occidental, el ateísmo sólo se hace consciente como problema personalmente (egoístamente) moral (Niels Lyhne): sólo puede surgir el concepto ateo de héroe.. Pero es un tipo trágico-dramático y conduce a la línea Hebbel-Ibsen-Paul Ernst: ¿cómo es posible morir sin Dios?” (Lukács, 1985: 77).

^{xv} En el capítulo de *Teoría de la novela* dedicado al análisis del *romanticismo de la desilusión* (el segundo de la segunda parte), Lukács analiza la obra de Jacobsen, y la pone en relación con el *Oblomov* de Gontscharov.

^{xvi} “Los ateos (Stavroguin, Iván) declaran siempre las opiniones de D[ostoyevski]” (Lukács, 1985: 81); más adelante, se habla acerca del “orgullo de D[ostoyevski] por sus ateos” (Lukács, 1985: 141).

^{xvii} “no se puede actuar sin pecado (pero también no actuar es actuar = pecado)” (Lukács, 1985: 130).

^{xviii} Cfr. Fehér, 1977: 308.

^{xix} Ivan Kaliajev, el terrorista ruso que asesinó al Gran Duque Sergei en 1905. Kaliajev, como su camarada Boris Savinkov (al que se refiere Lukács en el epistolario con Ernst y en “Táctica y ética”), veía en el grupo terrorista una comunidad de hermanos unidos por el amor a la humanidad y la voluntad de sacrificio. Según Congdon, Kaliajev y sus compañeros “nunca afirmaron que el fin justificara los medios. El fin —la destrucción del sistema zarista— era, sin duda, noble a sus ojos, pero los medios empleados —el asesinato— jamás podrían ser justificados moralmente. Estaban decididos a pagar por sus crímenes con sus vidas, pues, al hacerlo, afirmaban no sólo sus acciones, sino también su responsabilidad; más que sus vidas, estaban dispuestos a sacrificar su pureza moral por sus semejantes” (Congdon, 1983: 103).

^{xx} Un ejemplo característico de este modo de interpretación lo ofrece la biografía de Arpad Kadarkay, donde se analiza el pasaje de Lukács al marxismo como un “salto de fe”; cfr. Kadarkay, 1991: 202-6.

^{xxi} “En mí, cada cosa es continuación de algo. Creo que, en mi evolución, no existen elementos inorgánicos” (Lukács, 1981b: 132).

^{xxii} Ernst Bloch ha designado la línea hegemónica dentro del marxismo —economicista y objetivista, orientada al análisis económico y la crítica ideológica— con el término de “corriente fría” [Kältestrom]; a ésta se opone la “corriente cálida” [Wärmestrom], destinada a complementar la primera y caracterizada por un énfasis sobre la dimensión ética y subjetiva. En esta “corriente cálida” recae la función de introducir en la historia la auténtica voluntad transformadora.



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

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 