

UNA LECTURA CRÍTICA DE LAS “CUESTIONES LIMINARES DE LA MÍMESIS ESTÉTICA”

Wolfgang Bongers (DAAD – IES en Lenguas Vivas “J.R. Fernández”)

I. Posiciones, discursos

Ein Ensemble von Transformationen aller Art (insbesondere technisch-wissenschaftlich-ökonomisch-mediale Mutationen) überschreiten sowohl die traditionellen Gegebenheiten des marxistischen Diskurses als auch die des liberalen Diskurses, der sich ihm entgegenstellt (Derrida, 1995: 118).

[Un conjunto de transformaciones de todo tipo (en especial mutaciones de tipo técnico, científico económico o mediático) trascienden tanto las realidades tradicionales del discurso marxista como las del discurso liberal que se le opone.]

Antes de emprender una lectura de las *Cuestiones liminares de la mimesis estética*, el capítulo 14 de la estética lukacsiana, quisiera hacer dos comentarios acerca del lugar discursivo del texto lukacsiano que me parecen pertinentes. En este respecto, me voy a servir de una contraposición de dos concepciones marxistas, la de Lukács y la de Adorno.

1. Las primeras preguntas son de índole epistemológica: ¿dónde se sitúan los textos tardíos de Lukács en el panorama discursivo del siglo veinte? ¿Cuál es la posición, la perspectiva desde la que plantea su estética? Consideremos primero, y en líneas muy generales, las tres “máquinas discursivas”, para llamarlas de esta forma, que tuvieron mayor influencia en la Europa de posguerra y posfascista hasta los años setenta: primero, el marxismo en sus diversas versiones desde Gramsci, Lukács y Bloch hasta la Teoría Crítica de Frankfurt (Adorno, Horkheimer, Marcuse, Habermas, entre otros); segundo, el existencialismo, la fenomenología y la hermeneútica, partiendo de Heidegger, Sartre y Gadamer, junto al nacimiento de la estética de la recepción; y tercero, agudizando el *linguistic turn* de la época, el estructuralismo y postestructuralismo franceses desde Lévi-Strauss y Foucault hasta Barthes, Lacan y Derrida, entre otros. Obviamente, se superponen estos discursos en varios textos y autores y la tipología es, sin duda, algo esquemática. Pero permite entender algunas líneas discursivas del pensamiento occidental en el que Lukács ocupa un lugar importante. Dentro del discurso marxista, Louis Althusser (*Pour Marx*, 1965) y Lucien Goldmann (*Pour une sociologie du roman*, 1964) optan en sus libros, contemporáneos a la estética lukacsiana, por una convergencia con otros conceptos provenientes del estructuralismo y el psicoanálisis¹. El

¹ En este contexto, resultaría sumamente interesante comparar los conceptos de Goldmann, quien refuta el concepto del sujeto basándose en las teorías estructuralistas, con las bases antropológicas de Lukács.

nombre de Lukács, en cambio, está estrechamente vinculado a la tradición ortodoxa de la izquierda marxista, y más aun, al marxismo-leninismo.

En *La peculiaridad de lo estético*, la *summa* de su obra tardía junto a la *Ontología del ser social*, Lukács busca una sistematización de toda su obra anterior sobre cuestiones estéticas desde el punto de vista del materialismo dialéctico e histórico. Apoyándose principalmente en los textos de Aristóteles, Goethe y Hegel, y buscando alguna ayuda en la antropología de Arnold Gehlen y la teoría fisiológica del comportamiento de Pavlov, las referencias más citadas de la obra son, efectivamente, los textos de Marx, Engels y Lenin. Ahora bien, hay lecturas de la obra tardía de Lukács que la relacionan con los textos tempranos *El alma y las formas* (1911) y la *Teoría de la novela* (1914/15) para sostener una tendencia clasicista e idealista de su estética; una tendencia, no obstante, que se ubica más allá de sus convicciones políticas. De este modo, la posición de Lukács en el debate sobre el expresionismo, los movimientos formalistas en general, y sobre el significado del término “realismo”, puede entenderse como una reivindicación de la totalidad e integridad de la mimesis estética. Indudablemente, el concepto de la totalidad y su reflejo mimético en el arte y la literatura son la columna vertebral de la estética de Lukács en el transcurso de toda su obra. El arte es una

eigenartige Erscheinungsweise der Widerspiegelung der Wirklichkeit (...), die ihrerseits nur eine Unterart der universellen sie widerspiegelnden Beziehungen des Menschen zur Wirklichkeit ist. Einer der entscheidenden Grundgedanken dieses Werks besteht darin, dass alle Arten der Widerspiegelung – wir analysieren vor allem die durch das Alltagsleben, die Wissenschaft und die Kunst – stets dieselbe objektive Wirklichkeit abbilden (Lukács, 1963: I, 22).

[manifestación peculiar del reflejo de la realidad (...), que, por su parte, es sólo un subtipo de las relaciones universales del hombre con la realidad por medio de las cuales éste refleja a aquélla. Uno de los pensamientos fundamentales y decisivos de esta obra es que todas las formas de reflejar la realidad —analizamos sobre todo el reflejo a través de la vida cotidiana, la ciencia y el arte— representan la misma realidad objetiva.]

A partir de la concepción de la realidad objetiva y de la estética como doble mimesis, busca una génesis del arte en la totalidad de la vida social, y se pregunta “welche spezifischen Formen, Beziehungen, Proportionen etc. die jeder Widerspiegelung gemeinsame Welt der Kategorien in der ästhetischen Setzung erhält” (Lukács, 1963: I, 23). [¿Qué formas, relaciones, proporciones, etc. específicas asume el mundo de las categorías común a todos los reflejos la posición estética?]. Como consecuencia de la afiliación de Lukács al marxismo, estas presuposiciones se encuentran completadas por la teoría marxista de la *Verdinglichung* [cosificación], de la lucha de clases y de la alienación en las sociedades capitalistas.

De una observación similar de la industria capitalista del consumo parte Adorno en su *Teoría estética*, que no llegó a completar antes de su muerte en el año 1969. Adorno y Lukács escriben sus estéticas al final de una larga trayectoria intelectual; en ellas se plasman los temas centrales de sus preocupaciones. La de Lukács se publica 6 años antes y Adorno no pudo considerarla directamente,

pero se refiere varias veces a la *Teoría de la novela* y al texto *Contra el realismo mal entendido*, publicado en 1958.

2.

La casi coincidencia de la aparición de estas dos estéticas marxistas, y, más aun, el abismo que existe entre las dos posiciones expuestas en estos libros, me lleva al segundo comentario, que apunta a repensar los fundamentos de la estética de Lukács en su contexto histórico. El concepto de la totalidad es sumamente polémico frente a las observaciones de la realidad moderna del siglo veinte. Mientras el *New Historicism*, por ejemplo, niega la totalidad de una entelequia histórica, la deconstrucción, a su vez, desconfía plenamente de las figuras logocéntricas y los giros trópicos de la escritura, y emprende todo un trabajo de relectura y reescritura de los textos canónicos del pensamiento occidental. Cabe mencionar los textos ya clásicos de Jacques Derrida *sobre*, en el doble sentido de la palabra, Hegel, Marx, Saussure, Freud y Heidegger, entre otros. En la teoría de los sistemas sociales, a partir de los textos de Talcott Parsons y luego de Niklas Luhmann, se habla de una evolución importante desde una diferenciación estratificadora en la estructura social del siglo XVIII a una diferenciación funcional de la sociedad y sus subsistemas a partir del comienzo del siglo XIX. Todas estas observaciones dan testimonio de un giro fundamental en la epistemología del pensamiento occidental en la segunda mitad del siglo XX, en el cual el concepto de la totalidad en todos sus sentidos se ve contrariado por la experiencia histórica: basta pensar en las atrocidades inmensurables de las dos Guerras Mundiales y, sobre todo, en el holocausto. Junto a estas experiencias, los cambios en las estructuras sociales y políticas del mundo occidental, llevan a repensar las categorías clásicas del conocimiento con las que luchaban los frentes de la izquierda y de la derecha.²

Volviendo a nuestra problemática, quiero citar la primera frase de la *Teoría estética* de Adorno, siempre teniendo en cuenta que es una obra fragmentaria e inacabada: “Zur Selbstverständlichkeit wurde, dass nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht (...) .” (Adorno, 1996: 9) [Se volvió evidente que ya nada de lo relacionado con el arte es evidente, ni en sí, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a existir]. ¿Cómo, entonces, es posible escribir una estética que trate definir la función del arte, su relación con la sociedad? El arte, para seguir existiendo después

² Los intentos europeos de encarar los nuevos desafíos de la globalización y otras configuraciones mundiales desde una perspectiva marxista o de izquierda son numerosos. Cabe mencionar a la Escuela de Birmingham, los herederos de la Escuela de Frankfurt, de Althusser o del pensamiento de Benjamin, entre otros. Quiero destacar los trabajos de Pierre

del quiebre de las categorías identificadoras, se volvió anti-arte, haciendo uso de las disonancias, las disparidades y las deformaciones. Su razón de ser, según Adorno, es justamente la negación absoluta de una subordinación a esas categorías para enfocar de la forma más radical la contingencia del mundo moderno. Este es el punto de partida de Adorno que, a pesar de todo, diagnostica una necesidad intrínseca del arte de encontrar una autodescripción de las condiciones y de las formas de su capacidad constructiva en la estética. Lukács, en cambio, defiende la idea de la totalidad e integridad de la realidad y la aplica a su concepto de la mimesis estética en *La peculiaridad de lo estético*. No contempla ni la fragmentación de la realidad moderna ni la disolución de los “grands récits” en la filosofía, las ciencias, en el arte y la política. Es llamativa esta total inmunidad del pensador húngaro frente a estos discursos, mientras aboga por un humanismo integrador en todos sus textos. Desde su lugar discursivo, las realidades modernas aparecerían como efectos de una distorsión de esa realidad integradora en las sociedades caracterizadas por el capitalismo tardío o postindustrial.

Pero la cuestión va más allá de meras aceptaciones o contemplaciones, y adquiere una dimensión política: en el panorama discursivo del siglo XX, Lukács representa un discurso normativo de índole marxista que en los años cincuenta y sesenta fue radicalmente funcionalizado para la *causa* del realismo socialista en la crítica de la literatura y del arte, o sea, en temas que relacionaron ideológicamente la política con la estética. El comentario lacónico de Adorno a este respecto es conocido: “Lieber keine Kunst mehr als sozialistischer Realismus.” (Adorno, 1996: 85) [Mejor ya ningún arte ante que realismo socialista].

Antes de lanzar *La peculiaridad de lo estético*, Lukács publica dos libros importantes en los años 50. En *El asalto a la razón*³, el fascismo aparece como resultado del auge de los movimientos irracionistas y reaccionarios en el pensamiento occidental, movimientos que tendrían su origen en el idealismo alemán. El desarrollo y la lucha entre esta rama filosófica y el materialismo histórico-dialéctico, son descritos como reflejo histórico de la lucha de las clases. *La destrucción de la razón* fue un libro muy discutido en el ámbito intelectual de la Guerra Fría, y no quiero repetir los argumentos de los adversarios; no obstante, invita a una reflexión más detenida el hecho de que hay opiniones que sostienen de manera igualmente apodíctica lo contrario de lo sostenido por Lukács: que fue precisamente la racionalidad llevada a su punto extremo en el pensamiento occidental; racionalidad que hizo posible la catástrofe y el funcionamiento mecánico del nazismo y otros totalitarismos. Adorno dice:

Bourdieu, por ejemplo, y el concepto de *Empire* en el libro de Michael Hardt y Antonio Negri *Imperio* (Buenos Aires: Paidós, 2000).

Dass in den Faschismus, dem aller Geist nur Mittel zum Zweck war und der darum alles fraß, in Deutschland auch expressionistische und in Frankreich vom Surrealismus gespeiste Strömungen mündeten, ist gegenüber der objektiven Idee jener Bewegungen unerheblich und wird zu agitatorischen Zwecken von der Ästhetik der Diadochen Schdanows geflissentlich übertrieben (Adorno, 1996: 89).

[El hecho de que en el fascismo, para el cual el espíritu no era más que un medio para un fin y que, por esa razón, lo devoró todo, hayan desembocado también corrientes expresionistas en Alemania y otras surgidas del surrealismo en Francia es irrelevante respecto de la idea objetiva de dichos movimientos, y es exagerado intencionalmente en la estética de los Diadocos de Zdanov para provocar agitación con fines políticos.]

En un análisis de los ideogramas del texto, cabe destacar que la teoría lukácsiana del fascismo no parece admitir una diferenciación compleja del pensamiento en su historia; se limita a observar una evolución lineal desde su *telos* negativo y terminante, el fascismo hitleriano.

*Contra el realismo malentendido*⁴, publicado dos años después de los acontecimientos notorios en Hungría, se presenta como un ajuste crítico sobre el realismo socialista frente al socialismo de índole estalinista. Adorno, sin embargo, en su lectura del libro, deja bien claro que los ejes del pensamiento de Lukács no cambiaron:

(E)r betet Katechismusartikel nach wie den sozialistischen Realismus, die weltanschaulich sanktionierte Abbildtheorie der Erkenntnis und das Dogma von einem mechanischen, nämlich von der unterdessen abgewürgten Spontaneität unabhängigen Fortschritt der Menschheit, obwohl der (y aquí Adorno cita a Lukács) 'Glauben an eine letzthinnige immanente Vernünftigkeit, Sinnhaftigkeit der Welt, ihre Aufgeschlossenheit, Begreifbarkeit für den Menschen' angesichts der irrevokabeln Vergangenheit einiges zumutet (Adorno, 1963: 180).

[Salmodia partes de un catecismo como el socialismo realista, la teoría mimética del conocimiento, aprobada universalmente, y el dogma del progreso mecánico de la humanidad, es decir, independiente de la, entretanto, estrangulada espontaneidad, si bien (y aquí Adorno cita a Lukács) la 'fe en una racionalidad inmanente, un sentido del mundo, su accesibilidad y comprensibilidad para el hombre', exige mucho en vista del pasado irrevocable].

La no consideración de los cambios históricos en la *episteme* del siglo veinte que muestra Lukács en la conservación de sus conceptos fundamentales, a saber, el reflejo mimético y la idea del progreso socialista de la humanidad, son el blanco de la crítica de Adorno, que en otras ocasiones, no obstante, expresa una gran admiración por el autor de la *Teoría de la novela*.

II Los límites de las *Cuestiones liminares de la mimesis estética*

Si nos dedicamos ahora a las *Cuestiones liminares de la mimesis estética*, es interesante observar que Lukács ve la necesidad de marcar límites dentro de sus mismos esquemas. Ya vimos que la base de su estética es en primer lugar aristotélica y clasicista, fundada en los textos de Hegel y Goethe. Tanto la *mimesis* como la *catarsis* son términos centrales en *La peculiaridad de lo estético*⁵. Lukács presupone la posibilidad de que una obra de arte pueda reflejar la realidad, lo que

³ Lukács, Georg, *Die Zerstörung der Vernunft*. Neuwied: Luchterhand, 1962.

⁴ Lukács, Georg, *Wider den missverstandenen Realismus*. Hamburg: Claassen, 1958.

⁵ Sin embargo, es preciso mencionar revisiones importantes del concepto de la mimesis aristotélica. Paul Ricœur, por ejemplo, equipara la *mimesis* con la *poiesis* para subrayar su potencial creativo en la construcción de nuevas metáforas (Ricœur, Paul, *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975).

implica una teoría materialista y representacionista del conocimiento. Más allá de estas presuposiciones, Lukács le da un sentido propio al arte: siempre cumple un mandato social, su reflejo mimético está ligado al desarrollo histórico de la humanidad, es su autoconciencia. Lukács concibe el arte como la objetivación estética de ese desarrollo humano y su función (Lukács dice: su misión) sería la *Defetischisierung* [desfetichización] en la sociedad capitalista y la restauración de la integridad y de las relaciones auténticas entre los hombres (cfr. Lukács, 1963: I, 696 y ss.). En el primer tomo, lo distingue de otras formas expresivas de origen mágico o religioso que apuntan a una *mimesis* trascendente de las actividades humanas. La obra de arte, en cambio, es un sistema cerrado que se caracteriza por la inmanencia de su reflejo de la realidad (cfr. Lukács, 1963: I, 382 y ss.). Esta inmanencia la comparte con el conocimiento científico⁶, con la diferencia de que este último es de carácter desantropomórfico, mientras el arte es un reflejo antropomórfico de la realidad. La génesis de las formas artísticas radica en las necesidades, las actividades y capacidades humanas en las distintas épocas, y Lukács hace especial hincapié en el trabajo como expresión más importante de la vida cotidiana. De este modo, lo estético en el arte, nacido en la práctica de la vida social, refleja etapas importantes de la historia de la humanidad; tiene una función “evocativa” en la sociedad y puede generar una fuerza productiva y creativa para mejorar las circunstancias en las que viven los hombres. Este énfasis en las consecuencias prácticas del arte, propio de la estética lukasciana, revela por un lado una concepción teleológica con tonos positivistas de la historia, y, desde luego, va en contra de todo subjetivismo de índole kantiana en la percepción estética. La contemplación desinteresada de una obra de arte, das “Wohlgefallen” como un placer individual, queda descartada, por lo cual Kant y sus sucesores sirven de modelo antagónico en los dos tomos de *La peculiaridad de lo estético*. Lukács también descarta teorías que apuntan al inconsciente y la debilidad de las identidades humanas, cuyos deseos y falacias se verían expresados en el arte. Según Lukács, el arte está siempre en función de la sociedad, es una *mimesis* antropomórfica de la realidad histórica, calificada como un proceso objetivo en el que se desarrolla la humanidad sin participación directa de la conciencia humana: “Die Entwicklung der Menschheit ist ein objektiver Prozess, der sich unabhängig vom Bewusstsein der an ihm Beteiligten abspielt” (Lukács, 1963: II, 303) [El desarrollo de la humanidad es un proceso objetivo que sucede independientemente de la conciencia de los partícipes del mismo.]

En el capítulo 14 de la segunda parte, Lukács defiende el carácter mimético de ramas artísticas que a primera vista no parecen reflejar una realidad social. La discusión más extensa, la dedica a la

⁶ Cfr., por ejemplo, Lukács, 1963: I, 244: “Die Kunst ist also ebenso diesseitig wie die Wissenschaft; sie ist die Widerspiegelung derselben Wirklichkeit, wie die wissenschaftliche”.

música, porque, según Lukács, es en ella donde se manifiesta con mayor claridad la dialéctica de la similitud en las categorías espaciales y temporales de la vida humana. Su cualidad mimética consistiría en la representación de los afectos humanos en una suerte de doble mimesis, es “die Abbildung der die Wirklichkeit abbildenden Gefühle und Empfindungen” (Lukács, 1963: II, 367) [Es la mimesis de los sentimientos y sensaciones que reproducen miméticamente la realidad]. El material musical, basándose originalmente en dimensiones físicas y matemáticas, se independiza durante el proceso histórico tanto de las ciencias desantropomórficas como de la danza y el canto como expresiones inmediatas de los sentimientos humanos. Lukács se apoya aquí en los conceptos hegelianos de la medida y las proporciones adecuadas como “verdad concreta del ser” (Lukács, 1963: II, 336). La música expresaría la *Innerlichkeit* (riqueza/vida interior) de los hombres: “Es entstehen Melodie und Harmonie als mimetische Ausdrucksweisen der die Begebenheiten begleitenden Empfindungen” (Lukács, 1963: II, 344) [Surgen la melodía y la armonía como expresión mimética de las sensaciones que acompañan a los acontecimientos]. La música promueve, de este modo, la lógica de los afectos humanos que, según Lukács, no dependen de impulsos subjetivos, sino reflejan un orden mundial histórico y coherente, “eine existierende, in sich zusammenhängende Weltordnung” (Lukács, 1963: II, 379) [un orden mundial existente y coherente]. En este sentido, la *catarsis* sería la vivencia de la realidad propia, “der eigentlichen Wirklichkeit des menschlichen Lebens, dessen Vergleich mit dem des Alltags in der Wirkung des Werks eine Reinigung der Leidenschaften hervorruft, um in ihrem Nachher dann ins Ethische umzuschlagen” (Lukács, 1963: II, 396) [de la propia realidad de la vida humana, cuya comparación con aquella de la vida cotidiana, como resultado de la obra origina una purificación de las pasiones que en su después se transformará en lo ético].

En concordancia con la concepción mimética del arte, Lukács busca también en la música la identificación de la expresión artística con el proceso histórico del cual depende. No está muy lejos de Goethe y Hegel en cuanto a los efectos catárticos de la música, pero los relaciona incondicionalmente a la función social del arte. Lo hace, sin embargo, sin poder definir claramente la lógica de los afectos humanos ni concretar el nexo que tendrían con la realidad social.

“Neben der Musik ist die Architektur die einzige ‘weltschaffende’ Kunst, in welcher nicht die unmittelbar gegebene objektive Wirklichkeit in ihrer realen Gegenständlichkeit das Vehikel der mimetischen Evokation bildet” (Lukács, 1963: II, 402) [Junto con la música, la arquitectura es la única de las artes creadoras de mundo en la cual la realidad objetiva inmediatamente dada no constituye, en su objetividad real, el vehículo de la evocación mimética]. Partiendo de esta comparación, Lukács ve la misión social de la arquitectura en su tarea de crear espacios sociales. Como en la música, estos espacios corresponderían a las emociones humanas que tienen su origen

en la vida cotidiana. Si en la música, la contraparte desantropomórfica y científica son la física y la matemática, en la arquitectura es la geometría. Pero Lukács cree que antes de que la arquitectura pudiera desarrollarse plenamente, tendrían que haber evolucionado primero las técnicas de construcción y las emociones humanas, lo cual lo lleva a sostener que la arquitectura es un arte relativamente tardío. Para imponer la tendencia identificadora de su estética, Lukács paga un precio muy alto. Subordina todo el desarrollo arquitectónico a un sentido único: la colectividad y su experiencia mimética. De ahí viene su dura crítica de las tendencias modernas y vanguardistas en la arquitectura:

Der für die Entwicklung der Architektur verhängnisvolle theoretische wie praktische Fehler vieler moderner Auffassungen (z.B. des Bauhauses) liegt gerade darin, in der objektiv-technologischen Konstruktion eines Bauwerks, wenn sie als solche gelungen ist, etwas selbstverständlich Ästhetisches zu erblicken (Lukács, 1963: II, 424) (...) Der vom entfaltenen Kapitalismus gesellschaftlich-geschichtlich bedingte Zerfall des konkret-einheitlichen sozialen Auftrags an die Architektur, seine Auflösung in Abstraktheit, leere Subjektivität und modische Willkür hat sich damit fast bis zur völligen Zerstörung der Architektur als Kunst vollendet (Lukács, 1963: II, 451).

[El error tanto teórico como práctico fatal para el desarrollo de la arquitectura de muchas concepciones modernas (como por ejemplo la de la Bauhaus) consiste precisamente en el hecho de ver algo evidentemente estético en la construcción objetivo-tecnológica de un edificio, si esta es lograda. El derrumbamiento de la tarea concreta y homogénea encomendada socialmente a la arquitectura, condicionada social e históricamente por el capitalismo desarrollado, su descomposición en abstracción, subjetividad vacía y arbitrariedad de moda ha llegado, así, casi a la completa destrucción de la arquitectura en tanto arte.]

Lo estético de la arquitectura se reduce en la concepción lukácsiana al mero cumplimiento de poder crear y vivir las emociones humanas en los espacios colectivos. Cuando Lukács escribe sobre algunos artistas y sus obras en los siglos pasados (sobre todo Giotto, Brunelleschi, Miguel Ángel), llama la atención la limitación a las necesidades visuales-evocativas de la humanidad con la que las observa. No considera suficientemente el hecho de que una gran parte de las edificaciones y obras, religiosas o representativas, no se construían para una sociedad humana, que ni siquiera tendría acceso a estas construcciones, sino para una pequeña minoría que de ninguna manera es representativa para las emociones colectivas de su época correspondiente. Lukács muestra de nuevo su fuerte afinidad con una concepción clasicista de la estética y su presuposición de una realidad objetiva y representable. Sigue fielmente a Hegel en su idea de la materia como “*ruhende Identität*” [identidad en reposo] en la relación entre espacio y tiempo. Todo movimiento dinámico de la arquitectura quedaría eliminado. Lukács prefiere poner énfasis en la estática:

Die Statik in der Bewältigung der Naturgesetze setzt sich deshalb in der visuellen Evokation eines echt architektonischen Raums so durch, dass sie als Trägerin der Dauer, ja der Ewigkeit erscheint, dass ein beschränktes Gewesensein und ein ebenso beschaffenes künftiges Sein im Erlebnis eines solchen Raums spontan mitenthalten sind (Lukács, 1963: II, 437).

[La estática en el dominio de las leyes de la naturaleza se impone de tal manera en la evocación visual de un espacio auténticamente arquitectónico, que aparece como portadora de la duración, incluso de la eternidad, y que contiene en sí espontáneamente un limitado haber-sido y un igualmente construido ser futuro de tal espacio].

Pensando en estos valores estéticos, a Lukács no le queda otra opción que hacer un balance negativo de la arquitectura moderna: la arquitectura fetichizadora en las sociedades capitalistas destruyó el espacio propio del hombre; las sociedades socialistas, y menos el modelo estalinista, aún no pudieron formular un mandato social convincente para la arquitectura (Lukács, 1963: II, 457).

Las consideraciones sobre el cine se encasillan en la tendencia clasicista y antivanguardista de la estética de Lukács. Mientras por un lado critica la “metafísica tecnicista-positivista del montaje” (Lukács, 1963: II, 517), sostiene por el otro lado que con sus posibilidades expresivas interminables, el cine podría llegar a ser un gran arte popular. Sin embargo, su génesis y su producción capitalistas se lo impide en la mayoría de los casos. Si en la música y en la arquitectura, los afectos y las emociones humanas son la base del reflejo mimético, en el cine igualmente es la unidad harmónica de la atmósfera sentimental que se refleja en las imágenes cinematográficas. Lukács las vincula estrechamente con los sentimientos humanos de la vida cotidiana: “Der Film ist also einer der bezeichnendsten Symptome dafür, was in einem gegebenen Zeitpunkt die großen Volksmassen innerlich bewegt, dafür, wie sie spontan zu den dabei auftauchenden gesellschaftlichen Problemen Stellung nehmen” (Lukács, 1963: II, 515) [El film es uno de los síntomas más característicos de aquello que, en un momento dado, conmueve interiormente a las masas populares, de cómo toman posición frente a los problemas sociales que surgen].

Es interesante que Lukács describa la técnica cinematográfica como reantropomorfización de la técnica desantropomórfica, o sea, científica, de la fotografía (Lukács, 1963: I, 365). Lo estético del cine reside exactamente en esta animación de las imágenes fotográficas, inmóviles pero auténticas, porque de esta manera están más cerca de la realidad, o sea, de la vida cotidiana. Esta autenticidad del cine, dice Lukács, no se encuentra en otra expresión artística. Pero Lukács ve en la fotografía como representación mimética de la realidad una mera fotocopia científica de la misma que todavía no pertenece a los géneros estéticos. Su discurso cerrado ideológicamente no le permite ver las posibilidades artísticas de la fotografía ni dudar de su autenticidad y, acto seguido, de la de la cinematografía. Sin embargo, esta autenticidad no está de ninguna manera asegurada si observamos la configuración mediática de estas dos técnicas visuales y los discursos sobre ellas desde sus orígenes en la daguerreotipía en 1839 y las primeras películas de Lumière en 1895. Desde sus principios, el montaje es un elemento constituyente del funcionamiento tanto de la fotografía como del cine, del cual se sirve, por ejemplo, el gran cineasta de la revolución rusa, Sergej Eisenstein, a quien Lukács ni siquiera menciona⁷.

⁷ Vale comparar, entre muchos más, los trabajos de Walter Benjamin (“Kleine Geschichte der Fotografie”. En: *Gesammelte Schriften I*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974, pp. 368-385), Roland Barthes (*Essais critiques III*. Paris: Gallimard, 1982) y Susan Sontag (*Über Fotografie*. Frankfurt: Fischer, 1995), para llegar a tener una visión más amplia de los dos medios visuales y su estética.

Si comparamos las consideraciones de la estética tardía con el primer texto sobre cine que publicó Lukács en 1913, nos damos cuenta de las limitaciones introducidas. Aquel texto compara el funcionamiento estético del teatro con el del cine. Mientras el escenario del teatro es “el reino del alma desnuda y de los destinos” (Lukács, 1970: 78), el cine muestra acontecimientos, acciones, cuerpos superficiales, sin fondo. Posee una verdad fantástica, no metafísica, se parece al cuento y al sueño, su lema es: “Todo es posible” (Lukács, 1970: 77). Lukács subraya la velocidad y la vivacidad del nuevo medio como valores importantes en función del *amusement* popular, con la idea de rescatar el gran teatro clásico amenazado por la industria cultural. En su estética tardía, en cambio, Lukács encierra las posibilidades del cine, de la música y de la arquitectura en una representación mimética de una realidad pre-determinada. El gran gesto humanista de Lukács, basado en una entelequia histórica que no parece cumplirse, finalmente apunta al vacío.

III

Sich weiter von einem gewissen Geist des Marxismus inspirieren zu lassen, das würde heißen, dem treu zu bleiben, was aus dem Marxismus im Prinzip immer zuerst eine *radikale* Kritik gemacht hat, das heißt ein Vorgehen, das bereit ist, sich selbst zu kritisieren (Derrida, 1995: 143).

[Seguir dejándose inspirar por un cierto espíritu del marxismo significaría serle fiel a lo que hizo desde el principio del marxismo una crítica radical, es decir, un proceso que está dispuesto a la autocrítica.]

¿Hay otras opciones para una estética marxista? ¿Qué es lo que quedaría de ella? Esta pregunta, entre otras, se hace Derrida en su libro *Les spectres de Marx*, en el que busca una “nueva internacional marxista”, una reposición del pensamiento marxista después de la disolución de los viejos antagonismos. Para instaurar un nuevo rumbo del pensamiento crítico y enfrentarse a la ideología hegemónica del neoliberalismo, juega con los sentidos de la expresión francesa “conjurer – le marxisme”, que tiene una semántica muy amplia: conjurar y conjurarse, afirmar, suplicar, instar, evocar. Una *Hantologie*, la lógica del espectro o fantasma, en este caso la “Visitación” de Marx y el marxismo en un sentido mesiánico, reemplazaría a la ontología de corte tradicional. A partir de ahí, Derrida critica el postulado del “Fin de la Historia”, tal como lo desarrollan Fukuyama y otros desde un liberalismo hegemónico, y emprende una relectura de algunos textos de Marx.

Respecto del arte y sus funciones cabe recurrir a la concepción de la ética del don, donde Derrida habla del arte como un suplemento, una *Gabe*, más allá de las estructuras económicas, “jenseits des Marktes, außerhalb des Handels, ohne Tausch, und das wird meist von einem Werk

der Musik oder der Poesie gesagt” (Derrida, 1995: 51)⁸. Esta modalidad an-económica del arte deja lugar para crear nuevos espacios. Con esta caracterización se acerca a lo que Adorno denomina, en modificación del término hegeliano del *Fürsichsein* de la obra del arte, un *Füranderessein*. Tanto Adorno como Derrida toman por indispensable la aceptación de una alteridad radical en la producción artística. De este modo, se convierte en un dominio de la otredad donde nuevas configuraciones y nuevas realidades se hacen posibles.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften 7. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.
—, *Noten zur Literatur II*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963.
Derrida, Jacques, *Les spectres de Marx*. al.. Frankfurt a.M.: Fischer, 1995 (1993).
—, *Donner le temps I. La fausse monnaie*. Paris: Galilée, 1991.
Lukács, Georg, *Die Eigenart de Ästhetischen*. 2 vv. Neuwied: Luchterhand, 1963.
—, *Wider den missverstandenen Realismus*. Hamburg: Claassen, 1958.
—, “Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos“, en: Lukács, Georg, *Literatursoziologie*. Neuwied: Luchterhand, 1970.
Wetzel, Michael / Rabaté, Jean-Michel (eds.), *L'éthique du don. Penser depuis Jacques Derrida*. Paris: Seuil, 1993.

⁸ Ver también: Derrida, Jacques, *Donner le temps I. La fausse monnaie*. Paris: Galilée, 1991; Wetzel, Michael/Rabaté, Jean-Michel (eds.), *L'éthique du don. Penser depuis Jacques Derrida*. Paris: Seuil, 1993.



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