

ESTUDIOS Y RESEÑAS

ACERCA DEL RENACIMIENTO DE LUKACS EN LA RDA

*Una de las graves consecuencias del stalinismo
es la atrofia de la dialéctica.*

BRECHT (1956).

En 1975 la editorial Reclam de Leipzig, RDA, publicó bajo el título *Diálogo y controversia con Georg Lukács. Disputa metodológica de escritores socialistas alemanes*, un volumen de trabajos realizados por un grupo de investigadores (9 en total) del Instituto Central de Historia de la Literatura adscrito a la Academia de Ciencias de ese país.

El título *controversia y diálogo* reviste aquí un carácter programático. Así nos lo hace entender Werner Mittenzwei, director del citado Instituto y su exponente más destacado, en las palabras preliminares:

“El hecho que en los trabajos de los años pasados dominaba sobre todo la polémica respecto de sus errores (i. e. de Lukács), desviaciones y concepciones metodológicas unilaterales, debe ser considerado como una *etapa necesaria* (sub. míos) en el debate con su obra. También ahora consideramos nuestro trabajo como un debate, pero para nosotros se trata sobre todo de historizar en mayor grado sus propuestas literarias y teóricas, sus categorías estéticas, como la polémica con y alrededor de Georg Lukács en general, con el objetivo de saber en qué medida sus propuestas han aportado beneficio o perjuicio, o también, beneficio y perjuicio en el desarrollo de nuestra literatura. Esta compleja investigación será mejor realizada cuando la obra literaria y teórica de Lukács sea colocada en el contexto de las multifacéticas propuestas y alternativas, introducidas por los marxistas en los grandes y prolongados debates literarios”¹.

No podemos en absoluto estar de acuerdo con el autor cuando hace pasar la polémica con (i. e. el rechazo de) la obra lukacsiana “en los años pasados” como una “etapa necesaria”. Y eso porque la amplia difusión de su obra en la RDA entre 1946-1955, en oposición al silencio impuesto al Lukács “revisionista” de los años 1958-1974, no se puede explicar en esos términos facilistas. Este libro, aunque rompiendo con una censura de casi 20 años de la obra de Lukács, no explica en ninguna parte las verdaderas causas de éste.

¹ W. Mittenzwei, *Vorbemerkungen*, op. cit. p. 6.

Para el análisis del libro conviene recordar que la recepción de Lukács en la RDA conoció *grosso modo* dos etapas:

1) Inmediatamente después de finalizar la II Guerra Mundial, el escritor y posterior Ministro de Cultura de la RDA, Johannes R. Becher —antiguo compañero de lucha de Lukács en los años 1931/33 en Berlín en la Asociación de Escritores Proletario-Revolucionarios (BPRS)², y más tarde durante el exilio en Moscú en los años 1935-44 como jefe de redacción de la revista *Internationale Literatur*, —en la cual colaboraba también Lukács—, funda a su regreso a Alemania oriental en 1945 la editorial Aufbau Verlag. En ella aparecen, ya a partir de 1946, en rápida sucesión, los escritos teóricos y literarios de Lukács: su *Gottfried Keller* en 1946; los famosos *Ensayos sobre Realismo*; *Karl Marx y Friedrich Engels como historiadores de la literatura* en 1948; *El realismo ruso en la literatura mundial* y *Thomas Mann* en 1949; *¿Existencialismo o marxismo?* en 1951, etc. La temprana publicación y difusión del pensamiento lukacsiano en la RDA (incluso antes de su constitución como Estado), es para Mittenzwei la explicación de que sus ideas estéticas sean ampliamente retomadas por los jóvenes críticos y literatos de posguerra (cf. pp. 87/88). Sin embargo, es evidente que la causa real de su difusión consiste en que sus teorías políticas y estéticas se sitúan en el mismo terreno que las ideas estéticas oficiales propugnadas por los funcionarios culturales de ese país. Esta hipótesis es corroborada por el hecho de que las obras teatrales de Brecht cuyas posiciones estéticas están en más de un punto en abierta oposición a las del filósofo húngaro, no comienzan a ser publicadas en forma sistemática sino a partir de 1954 en la misma editorial, es decir, 8 años después de las obras de Lukács. Por lo que respecta a sus importantes trabajos teóricos, los 7 tomos de sus Escritos sobre teatro aparecen sólo en 1964, o sea 18 años (!) más tarde. Es más: sus notas sobre realismo (escritas entre 1937-1941) que contienen el grueso de la polémica con Lukács, y al mismo tiempo, sus propias concepciones estéticas materialistas, no verán la luz del día sino en 1966; Si bien es cierto que el mismo Brecht detuvo la publicación de sus vehementes ataques contra Lukács (al cual dicho sea de paso, en vez de marxista calificaba de "murxista": "murx" significa en alemán "chambón"³, para no socavar el Frente Unido de los escritores antifascistas en el exilio, en ningún caso eso explica su tardía aparición en 1966 cuando —vaya paradoja—, los escritos de Lukács ya son silenciados y literalmente arrojados a la basura "intelectual"⁴. Este período de amplia aceptación de la obra lukacsiana encuentra en cierta forma su punto culminante, por así decirlo, en el tomo de homenaje publicado por la Aufbau Verlag en 1955 con motivo de su 70 aniversario. Después co-

² El BPRS fue fundado en octubre de 1928. Sus miembros se reclutaban tanto entre los escritores y corresponsales obreros (p. ej. Hans Marchwitza, Karl Grünberg, Willi Bradel), como entre escritores comunistas o cercanos al Partido, de origen burgués (Johannes R. Becher, Ludwig Renn, Anna Seghers, Erich Weinert). La Asociación se constituyó como sección alemana de la Asociación Internacional de Escritores Revolucionarios (IVRS) con sede en Moscú. El BPRS existía de hecho hasta 1933 y fue definitivamente disuelto en 1935 junto con el IVRS. Cf. Helga Gallas, *Ausarbeitung einer marxistischen Literaturtheorie im BPRS und die Rolle von Georg Lukács*, in *Alternative*, Berlin occ., Nos. 67/68, p. 172.

³ Así podemos leerlo en su importantísimo *Diario de trabajo* citado por el propio Mittenzwei y que fue publicado en 1973 en dos tomos, cubriendo los períodos 1938-1942 y 1942-1955, por la editorial germanooccidental Suhrkamp Verlag. En la RDA siguen sin ser publicados. El autor se basa en la edición germanooccidental.

⁴ Yo misma poseo un ejemplar de *Marxismus oder Existentialismus?* de la edición original de la Aufbau Verlag de 1951, del cual nada menos que el Secretariado de Estado para Asuntos Universitarios prefirió deshacerse (entre otros libros) en el curso de los años 60.

mienzan en la RDA las disputas alrededor de su obra, que en la propia Hungría habían venido gestándose ya a partir de 1949.

2) La segunda fase de la *Lukács-Rezeption* se inicia en 1958 después de su consabida participación como ministro de cultura en el gobierno de Imre Nagy en 1956 (en el anexo biográfico del libro reseñado se omite elegantemente su deportación, ese mismo año, a Rumania), teniendo como máxima expresión —aunque esta vez con signo negativo—, la obra conjunta *Georg Lukács y el revisionismo*, editada en 1960 por el historiador de la literatura Hans Koch, en la misma editorial. La década de los 60 se caracteriza por un silencio absoluto acerca del pensamiento lukacsiano. Sólo hasta 1975 (4 años después de su muerte), se da nuevamente el diálogo con el filósofo húngaro. Entonces, de lo que se trata realmente no es de “rescatar” a Lukács (o más precisamente al viejo Lukács), después de haberlo “purificado” debidamente, sino de rendir un testimonio histórico fiel de su evolución intelectual. Analicemos entonces en qué medida los autores logren este propósito.

En nuestro análisis nos proponemos acentuar el interés sobre los dos ensayos de Mittenzwei, dado su carácter de eje central en la nueva ubicación histórica de Lukács, mientras que los otros trabajos ilustran aspectos específicos, aunque no menos interesantes, de la relación siempre compleja de Lukács con determinados escritores revolucionarios alemanes. Ellos son: El diálogo entre Anna Seghers y Georg Lukács; La influencia de Georg Lukács en las concepciones literarias de Johannes R. Becher; Las posiciones sobre teatro de Gustav von Wangenheim en la crítica de Georg Lukács; Aspectos de las concepciones político-estéticas y literario-teóricas de Friedrich Wolf y Georg Lukács; Sobre la polémica entre dos opositores emparentados: Georg Lukács y Hanns Eisler⁵; y la contribución más global después de las de Mittenzwei: El debate de los escritores proletario-revolucionarios con Georg Lukács, cuya autora es Ingeborg Münz-Koenen.

Los artículos del propio Mittenzwei son: Puntos de vista sobre el desarrollo de la posición literaria-teórica de Georg Lukács; y La disputa entre la concepción artística aristotélica y no aristotélica (El Debate Brecht-Lukács). Ese último es —según nos dice su autor—, un artículo refundido y ampliado de un trabajo publicado bajo el mismo título en la revista *Sinn und Form*, Nº 1, 1967⁶.

En la primera página de su diálogo con Lukács y para explicar ese repentino interés por el antiguo maestro y posterior renegado, Mittenzwei acuña la siguiente frase:

⁵ Los autores de este artículo, Günter Mayer y Georg Knepler, son los que en el conjunto de la obra, exponen más claramente el fondo ideológico subyacente a las concepciones estéticas del viejo Lukács: “Lukács tiende (...) a una fetichización idealizante de los valores clásicos en las obras clásicas, a una concepción artística de corte voluntarista y moralizante, que se deriva necesariamente del análisis insuficiente del proceso global de la cultura, así como de las contradicciones reales de la relación entre clase obrera y cultura. Aquí se ve que en Lukács —y no sólo en él—, siguen vivos determinados restos de la tradición cultural reformista, que tiene dentro del movimiento obrero una larga historia...” (p. 371).

⁶ Las diferencias entre las dos versiones del mismo artículo, Mittenzwei las explica en los siguientes términos: “El esbozo *El Debate Brecht-Lukács* escrito en 1966 tenía un fuerte carácter polémico y fue pensado como contribución a la discusión internacional de los años 60 sobre el realismo. Estaba dirigido contra concepciones revisionistas de diferente índole, dentro de la problemática citada, representadas en aquel entonces por Garaudy, Fischer y también Lukács (...) Desde esa época el campo de la polémica ha cambiado, pero sobre todo la situación del realismo en la teoría y en la práctica de la RDA, es totalmente otra”. Op. cit., p. 441.

"Su multifacético pensamiento teórico con todas las influencias a las cuales estaba sometido, como también los impulsos que emanaban de ese pensamiento, son hoy en día más fácilmente perceptibles (*leichter überschaubar*) para el científico, de lo que eran hace todavía un decenio". (p. 9; sub. míos).

Frase difícilmente aceptable si recordamos la "edad" que tienen las publicaciones del propio Lukács, y más aún la multitud de trabajos sobre su obra, precisamente en el decenio aludido por el autor⁷.

Al hablar de las influencias filosóficas a las cuales el joven Lukács estaba sometido, Mittenzwei señala las lecturas de Marx que aquél a temprana edad (como escolar) había realizado, sin que ellas ejercieran mayor influencia en él. (La lectura del primer tomo del *Capital* es de 1908). En aquel tiempo Lukács se encontraría bajo la influencia neokantiana, tal como se expresaba en el concepto de la inmanencia de la conciencia (*Immanenz des Bewusstseins*), y de la preponderancia de la *forma*, de lo cual se derivaría que el arte debe renovarse desde adentro. Habría concebido esa forma como utopía, para así poder resolver las contradicciones sociales en el pensamiento. En la vida misma no vería sino meras coincidencias (*lauter Zufälle*), y sólo en la obra de arte se incorporaría para él la necesidad misma. De allí deduce Mittenzwei, que más tarde, en el Lukács recién iniciado en el marxismo, la categoría de la *totalidad* adquiera una "significación central, incluso exagerada (*überspannt*)": "Después de la desesperada búsqueda en el caos de la vida capitalista, la categoría de la totalidad fue para él 'el sostén del principio revolucionario en la ciencia'." (p. 11) El segundo estudio, ya más profundizado de Marx, lo realizaría al escribir *La Teoría de la novela*, durante la I Guerra Mundial. Aunque todavía visto —según el autor—, a través de antojos hegelianos, Lukács ya no vería en Marx al sobresaliente "científico especializado" (*Einzelwissenschaftler*), sino el "gran dialéctico". De esta consabida explicación de la trayectoria del joven Lukács, tomada fielmente en sus grandes rasgos, de su propia corta autobiografía de 1933 (*Mein Weg zu Marx*), lo que vale la pena anotar es el modo en que se opone abruptamente al Marx científico, un Marx dialéctico, como si entre ambos no existiera el mismo terreno común, es decir, el concepto de totalidad. Así se esboza también, a grandes rasgos, el terreno real donde se sitúa el renovamiento del diálogo con Lukács: de lo que se trata es de minimizar el aspecto más específicamente marxista de toda la obra lukacsiana: la puesta en relieve del concepto de totalidad, contra toda lectura positivista de la teoría de Marx.

El corte decisivo en la evolución de Lukács, según Mittenzwei, lo constituye la Revolución húngara del 19 y la República de los Consejos (*Räterepublik*). Su ingreso al PC, en 1918, transforma a Lukács "de un pensador liberal burgués en un decidido y capaz funcionario del partido" (p. 18). A comienzos de 1919 aparece su artículo *El terror como fuente de derecho* en donde se ocupa del papel de la violencia en la historia, señalándola por primera vez como "partera de todo lo nuevo y —si bien todavía en forma idealista—, como la verdadera fuente del de-

⁷ Citemos las más importantes contribuciones: Victor Zetta, *Georg Lukács' Marxismus: Alienation, dialectics, revolution*, The Hague, 1964; Henri Arvon, *Georg Lukács ou Le front populaire en littérature*, Paris, 1968; Frank Bensemer (ed), *Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukács*, Neuwied, 1965; David Kettler, *Marxismus und Kultur. Mannheim und Lukács in der ungarischen Revolution 1918-1919*, Neuwied, 1967; Lucien Goldmann, *Introduction aux premiers écrits de George Lukács* (apéndice a *La Théorie du roman*), Paris, 1963; Leo Kofler, *Zur Theorie der modernen Literatur* (1962); Peter Ludz, *Marxismus und Literatur - Eine kritische Einführung in das Werk von Georg Lukács*, prefacio a Lukács, *Schriften zur Literatursoziologie*, Neuwied, 1963; C. Carbonara, *L'Estetica del particolare di Lukács e Della Volpe*, 1961; Tito Perlini, *Utopia e prospettiva in Gyorgy Lukács*, 1968, etc.

recho" (p. 19). Esas discusiones acerca de la violencia no son comprensibles sin los anteriores estudios sobre Dostoievski y Tolstoi. En ese sentido Lukács destruye paulatinamente sus concepciones sobre la "pureza moral", un problema que venía ocupándole desde tiempo atrás. Su colaboración en el gobierno de Bela Kun se caracteriza por una serie de cambios fundamentales en el campo cultural, como son las universidades obreras, la organización del trabajo de los escritores, etc. Vale la pena reproducir aquí *in extenso* una toma de posición del Lukács Comisario del Pueblo:

"El Comisariado para Asuntos de la Enseñanza no apoyará oficialmente la literatura de ninguna corriente o partido. El programa cultural comunista no distingue sino entre literatura buena y mala y no está dispuesto a rechazar a Shakespeare o a Goethe tan sólo porque no eran escritores socialistas, como tampoco está dispuesto a entregar el arte al diletantismo, bajo la consigna del socialismo. El programa cultural comunista es éste: hacer llegar al pueblo el arte más elevado y más puro. El Comisariado del Pueblo no permitirá el degeneramiento del gusto con podrida poesía editorialista. *La política no es sino el medio, la cultura es el fin*"⁸.

Tal vez no sobra anotar que esta conducta en materia cultural concuerda plenamente con los planteamientos de los mismos bolcheviques (Lenin, Lunacharski, Trotski, etc.), pero no de Stalin. Y al mismo tiempo nos recuerda la célebre frase, hoy ya desechada, del Fidel Castro del 60/61 ante los escritores cubanos: "Por la revolución todo, contra la revolución nada". Nuestro autor reseñado permanece mudo ante el planteamiento de un funcionario de la revolución del 19 y el abismo que lo separa de la actualidad de un pretendido realismo "socialista" panfletario e impositivo.

El exilio en Viena, después de la derrota de la revolución, es para Lukács una época de activa producción teórica sobre todo en la revista *Kommunismus*, donde su sectarismo antiparlamentario es rechazado por el mismo Lenin en su *Radicalismo de izquierda - enfermedad infantil del comunismo*. Es interesante ver en ese contexto como Mittenzwei explica esa "febrilidad" ultraizquierdista. Lo hace recurriendo al argumento que "Lukács vivía en su época vienesa todavía un sueño de revolución" (*Revolutionstaumel*). Si recordamos que esa referencia "onírica" se hace para el año 1919/20, es decir, a escaso tiempo de aquella revolución que debía extenderse a los demás países europeos, según las previsiones de la III Internacional, entonces habría que acusar de soñadores a todo el movimiento obrero de la época.

En su etapa vienesa (y con el trasfondo de la revolución húngara fracasada), Lukács se ocupó cada vez más del problema de la formación de la conciencia de clase revolucionaria del proletariado, problemática que se encuentra plasmada en su muy combatido libro *Historia y conciencia de clase*. Lo positivo de éste lo ve Mittenzwei en el hecho de que allí Lukács trata de rescatar la esencia de la teoría de Marx contra el marxismo vulgar de la socialdemocracia, y en particular, en el querer darle al método dialéctico el lugar que le correspondía:

"Estos esfuerzos por la dialéctica merecen un reconocimiento aunque no contribuyeron a un verdadero desarrollo de la dialéctica materialista". (p. 28) (...) "los presupuestos y tareas de esta revolución (i. e. la proletaria) fueron descritos desde la posición de un radicalismo de izquierda". (p. 29).

Mittenzwei pretende ver en el concepto de totalidad de Lukács la expresión de su idealismo subjetivo, puesto que esa totalidad se realizaría como realidad, al llegar a ser un hecho de conciencia (*Bewusstseinstatsache*):

⁸ Citado por Mittenzwei de David Kettler, *Marxismus und Kultur*, Neuwied, 1967.

"Lukács absolutizaba el proceso de cosificación al postular su superación como configuración de la conciencia de clase del proletariado. De ese modo se desprendió de las bases materiales necesarias de la toma de conciencia social como punto de partida metodológica. El determinismo dialéctico está excluido (*ausgeschaltet*). El *facit* de su exposición es una teoría de la revolución subjetiva, activista, y finalmente voluntarista, la cual en 1923, cuando el movimiento revolucionario estaba en descenso (*im Abklingen*), hubiera podido llevar al proletariado a un camino erróneo y aventurero. Las consecuencias desastrosas (*irreführend*) de su estrategia fueron elaboradas por Lukács al final de su estudio sobre la cosificación de la conciencia..." (p. 30).

Estamos en total desacuerdo con el autor cuando afirma que Lukács era vocero de una "teoría voluntarista". Por el contrario, creemos que las elaboraciones de Lukács en ese período eran precisamente la expresión de un momento histórico no sólo determinante sino decisivo en la lucha de clases: la revolución proletaria se encontraba al orden del día (incluso "todavía" en 1923!). De allí se deriva nuestra segunda discrepancia con el autor cuando éste escribe que "en 1923 el movimiento revolucionario se encontraba en descenso". Esta es una imagen distorsionada de la historia pues ¿cómo explicar entonces la primera revolución china que dos años después de ese pretendido descenso se encontraba por el contrario en pleno auge? Respecto de la resonancia (predominantemente condenatoria) de *Historia y conciencia de clase*, en las filas del movimiento stalinista internacional (cf. posiciones de Hermann Duncker en la *Rote Fahne*, órgano del PC alemán, y de Zinoviev en el V Congreso Mundial de la III Internacional en 1924 en Moscú), no creemos necesario detenernos, dado que son ampliamente conocidas.

El año 1931 marca una fisura en un doble sentido: Lukács llega a Berlín enviado por la Asociación de Escritores Comunistas y colabora activamente en la elaboración del Programa del EPRS. Aquí es necesario anotar una discrepancia entre otra colaboradora del volumen, Münz-Koenen, y Mittenzwei, respecto del papel cumplido por Lukács en el transcurso de su polémica con los escritores proletario-revolucionarios. Mientras que Münz-Koenen considera que Lukács (y sus ideas estéticas), jugaron un papel directriz en el EPRS, para lo cual se basa en el testimonio de la entonces secretaria de la Asociación, esto es de hecho negado por Mittenzwei quien escribe:

"Cuando Lukács llegó en 1931 a Berlín, ganó cada vez mayor influencia entre los escritores revolucionario-proletarios. Sin embargo es falso derivar de allí que desde el comienzo hubiera sido la 'cabeza' (*Oberhaupt*) de un círculo determinado. Para la mayoría de los escritores revolucionario-proletarios Lukács en cuanto teórico de la literatura era en gran medida desconocido. Lo que había escrito antes de 1918 todavía desde un ángulo burgués, ya no interesaba en ese momento. Es por eso también que la imagen de un Lukács como exponente de derecha (*rechter Flügelmann*) en la Asociación de Escritores proletario-revolucionarios es en gran parte una invención a posteriori (*eine spätere Erfindung*)". (p. 46).

Este ataque se dirige concretamente a Helga Gallas quien afirma lo mismo que Münz-Koenen, basándose para ello en afirmaciones del mismo Lukács⁹.

Pero la prueba más contundente de que el papel del "juez literario", según Brecht, no era tan modesto como se quiere hacer aparecer a la postre, lo afirma uno de los escritores proletarios directamente involucrados: Willi Bredel. Después de haber sido el blanco de vehementes ataques por parte de Lukács quien consi-

⁹ Cf. Helga Gallas, op. cit., p. 150.

deraba que el método literario empleado por éste, la literatura documental (*Dokumentationsliteratur*), no era un método “dialéctico”, Bredel escribía:

“Cuando yo me di cuenta que el crítico quien había escrito en forma tan despectiva sobre mi primer libro (i. e. *Maschinenfabrik N&K*, 1930), era el gran y famoso científico literario de nuestro movimiento obrero revolucionario, reaccioné como seguramente muchos otros hubieran reaccionado en mi lugar: juré no volver a escribir jamás una novela... Si yo no mantuve ese juramento y me hice sin embargo escritor, eso no tiene nada que ver con Georg Lukács. Otras personas y determinadas circunstancias me ayudaron a encontrar el camino hacia la literatura”. (Citado por Münz-Koenen, p. 133).

Ahora bien, el “emocionante nuevo comienzo” en Berlin, como lo llamaba el mismo Lukács, se plasmaba en un manuscrito: *El debate sobre Sickingen entre Marx, Engels y Lasalle*. Para Mittenzwei, ese ensayo “es la traducción del nuevo punto de vista de las Tesis de Blum a los problemas de la literatura y la estética”. El marcaría “el verdadero comienzo del científico literario marxista Georg Lukács” (p. 40).

Para nuestro autor, no es casual el que Lukács haya escogido precisamente la temática de Sickingen puesto que ve ciertos paralelos entre la situación de ambos escritores: para ellos se trata de la posición que debía tomar “el partido radical en el período posrevolucionario” (para Lasalle después de la revolución del 48; para Lukács después de 1924). En ambos casos estaba en el centro la problemática de la *política de las alianzas* (*Bündnisfrage*). Es decir, aquí comienza a tomar forma una categoría que Mittenzwei considera decisiva para las reflexiones teóricas y metodológicas: la mediación (*Vermittlung*). Para Lukács se trata ahora de *mediar* entre la revolución socialista (ya no como meta a corto plazo) y las tareas políticas inmediatas. El conflicto central en Lasalle (“idea revolucionaria” vs. “política realista”) es para Lukács también objeto de un agudo análisis en el cual ataca particularmente la oposición entre “principio reaccionario y revolucionario”. Siguiendo esa nueva óptica mediadora “elabora una variante democrática revolucionaria de la *Realpolitik* que deja ver el espíritu de sus Tesis de Blum. Aquí se hace más claramente visible la continuación de sus conceptos políticos con medios literario-científicos”. (p. 43).

Si miramos los textos aludidos más de cerca (se trata principalmente de dos cartas a Lasalle: la de Marx del 19/4/59 y de Engels del 18/5/59; ambos en MEW, tomo 29), llegamos a la interesante conclusión de que tanto Marx como Engels le critican a Lasalle conceptos que (más allá del marco estético), tocan puntos cruciales en materia política, y lo más interesante es que pueden aplicarse en igual modo a las concepciones estéticas de Lukács (piénsese solamente en sus árduas defensas de escritores burgueses “progresistas” tipificados al máximo en un Thomas Mann, y sus arremetidas contra los escritores proletarios como Ottwalt, Bredel, etc., sin hablar de “decadentes” como Brecht). En ese sentido vale la pena citar algunos de los párrafos más significantes en donde Engels le “reprocha” a Lasalle la falta de una mirada histórica que sepa adjudicar a la clase plebeya su papel importante en las luchas antagónicas entre aristocracia/burguesía:

“Lo que usted en mi opinión no ha subrayado suficientemente, son los elementos no oficiales, plebeyos y campesinos, con su correspondiente representación teórica. (...) Me parece precisamente que al relegar el movimiento campesino a un segundo lugar, usted fue llevado también a representar al movimiento aristocrático nacional, errónea e unilateralmente, y al mismo tiempo, a dejar escapar el elemento auténticamente trágico en el destino de Sickingen. (...) Sin embargo, la realización de la revolución aristocrática nacional era posible tan sólo a través de la alianza con las ciudades y el campesinado, en particular con este último”.

Y Marx es todavía mucho más tajante en su juicio:

“Los representantes aristocráticos de la Revolución —detrás de cuyas consignas de unidad y libertad se esconde siempre el sueño del antiguo imperio y del derecho del puño—, no deberían absorber todo el interés como ocurre en el caso tuyo, sino los representantes de los campesinos (particularmente éstos), y los elementos revolucionarios de las ciudades debían constituir un trasfondo muy importante y activo. (...) ¿No caíste tu mismo, en cierto modo, al igual que tu Franz von Sickingen, en el error diplomático de colocar *la oposición luterana-caballeresca por encima de la plebeya-münzeriana?*” (sub. mío).

Estas palabras dirigidas contra Lasalle y su defensa de los “salvadores cablerescos”, pueden dirigirse con igual justificación contra Lukács y los escritores burgueses “iluminados” tan alabados por él.

Y aquí queda al descubierto todo el fondo político y teórico del Lukács esteta, como del Lukács aceptado por la nueva interpretación en la RDA. Se trata de un Lukács que en sus elaboraciones estéticas como políticas, se encuentra al lado de Lasalle y de toda la tradición social-reformista que halla su expresión en las Tesis de Blum, tan calurosamente acogidas por Mittenzwei. Si en Lasalle, según Marx, se expresa el privilegio de los señores feudales, sobre las capas revolucionarias de la época (plebeyos y campesinos); en Lukács se manifiesta, dentro de la misma tradición, el privilegio de la problemática del burgués progresista (Thomas Mann, Balzac, etc.), sobre los puntos de vista del proletariado en ascenso (Brecht, Ottowalt, Bredel, etc.).

Con eso entramos ya de pleno en el gran debate literario acerca de cuál era el método literario adecuado para intervenir correctamente en los procesos sociales que estaban gestándose. En este debate se encontraban de un lado, además de Lukács, el eminent crítico literario August Wittfogel (emigrado a Estados Unidos en 1934), Andor Gabor (miembro del PC húngaro), Johannes R. Becher. Del otro lado estaban junto con Brecht el compositor y director de coros obreros Hanns Eisler, el crítico literario Walter Benjamín, el dramaturgo Erwin Piscator y también, el filósofo Ernst Bloch. Su posición puede resumirse en las palabras de Hanns Eisler quien en 1931 escribió:

“Tenemos que introducir un nuevo concepto en nuestras consideraciones, es decir, el concepto de la función de la música, con la cual queremos expresar, a partir de ahora, la finalidad social del quehacer musical”¹⁰.

Lo importante de estas palabras (que se podría ampliar con otras en el mismo sentido, de Brecht y Benjamín, sobre todo), se refleja una concepción totalmente nueva, que es evidencia de una ruptura radical con el modo de pensar habitual (incluso entre ciertos marxistas): el concebir el arte como elemento indispensable y eficaz en la transformación del mundo, separándolo radicalmente de las concepciones tradicionales (burguesas) acerca de la funcionalidad del arte (i. e. espejo de su tiempo, descripción verificada de hechos y situaciones verídicas, en una palabra toda la amalgama de exigencias estéticas lukacsianas).

Nuestro autor, por su parte, no puede sino reconocer la nueva cualidad que se expresa en ese paso decisivo hacia la constitución de parámetros auténticamente revolucionarios para el arte como elemento importante en la lucha de clases:

“La categoría de la funcionalidad (*Funktionskategorie*) que tomaba forma en aquel entonces, asumió una posición clave en el pensamiento estético marxista

¹⁰ Cf. Hanns Eisler, *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, Leipzig, 1973, p. 64; Citado por Mittenzwei.

y en el mismo arte socialista. A través de ella se expresaba la ruptura radical con todas las tradiciones y desarrollos existentes hasta ese entonces y se articulaban las condiciones de existencia sociales. A partir de ella fue posible establecer nuevos lazos sin recaer en viejas relaciones. Sólo partiendo de esa categoría, tanto ruptura como nuevas relaciones eran posibles. (...) El cambio de funcionalidad llevó a la delimitación (*Abgrenzung*) de la empresa artística burgués-capitalista y dió al desarrollo del arte socialista su unidad y cohesión internas". (p. 52).

Mittenzwei agrupa el círculo de artistas y teóricos marxistas alrededor de Brecht (y aquí habría que mencionar además al fotógrafo John Heartfield y al pintor George Grosz), bajo el concepto de *Estética del material* (*Materialästhetik*), cuyo objetivo principal sería establecer una nueva relación entre la producción y el consumo artísticos, que en todo caso debería redundar sobre una activación del espectador o del lector; y cuando se habla de activación del espectador se trata en primer lugar de su *politización*. La introducción de nuevas técnicas como el montaje, elementos de carácter documental, el extrañamiento, el monólogo interior, estarían destinados a contribuir a ese fin.

Los principales elementos de esa llamada estética del material, según Mittenzwei, son los siguientes:

— La interpenetración entre *revolución social* y *revolución material*. Se parte de la base que en la sociedad burguesa tardía, tienen lugar transformaciones radicales de la técnica, las cuales sin embargo permanecen sin mayores consecuencias para el artista burgués. La idea más importante es que sólo al compenetrarse (*zusammenfallen*) revolución del material y cambio de función del arte, se cristaliza la base artístico-política a partir de la cual se hace posible un arte verdaderamente capaz de intervención.

— La interpenetración entre *producción* y *consumo artísticos*. Para los representantes de la estética del material esa interpenetración constitúa un elemento indispensable para la transformación radical del arte. Esa tesis encontró su expresión más acabada en las piezas de aprendizaje (*Lehrstücke*)¹¹ de Brecht. La importancia de esa tesis radica en que rompe con una concepción del arte en la cual el lector o espectador proletario no es sino el *objeto* de enseñanza y diversión, sin cumplir al mismo tiempo la función del *sujeto* que interviene y participa activamente.

— Estrechamente ligado con esta última problemática es la idea correlativa de la transformación de la forma en la que se recibe el arte. La estética del material combate la forma convencional que consiste en que el lector o espectador llega a identificarse (*sich einfühlt*) con los acontecimientos y personajes representados.

— La estética del material le asigna a la *técnica artística* una nueva función al concebirla como correa de transmisión, tanto del objeto de arte como del acontecimiento social. Así la técnica canaliza y liga dialécticamente la fantasía social, tal como tiene lugar en el proceso de apropiación artística.

En otras palabras, de lo que se trataba en primer lugar, era de "seducir hacia un pensar que interviene" ("zum eingreifenden Denken verführen"), como lo

¹¹ Son precisamente las piezas de aprendizaje (cuya más acertada traducción al inglés sería, según el mismo Brecht, *learning play*), que se han prestado a más de un malentendido, puesto que en ningún caso son destinados al público sino que constituyen ejercicios concebidos para los propios actores, para la comprensión de determinados problemas escénicos, y sobre todo para contribuir a una mayor perfección de las técnicas de interpretación, esto es, en Brecht, de la técnica del extrañamiento.

planteaba acertadamente Brecht. A eso habría que agregar que fue sobre todo el joven arte revolucionario de la URSS y sus representantes Tretiakov, Meyerhold, Eisenstein, Lissitsky, cuyas teorías y praxis artísticas influyeron a los "estetas del material", particularmente Sergei Tretiakov con su estética operativa ¹².

Para señalar las limitaciones de los estetas del material, Mittenzwei se basa esencialmente en dos puntos claves: no lograron una real influencia en las masas y por lo tanto no aportaron ninguna solución al problema de las alianzas, es decir ganar aquellos estratos de la población todavía vacilantes en aceptar una transformación radical del arte, tal como ella fue encarada por los estetas del material.

"No cabe duda de que precisamente la estética del material se proponía una revolucionarización de las masas de espectadores. Sus experimentos no eran visiones futuristas abstractas sino formaban parte del trabajo partidista concreto. Por otro lado, su imaginación iba muy adelante y sus experimentos eran tan radicales frente a todo el arte tradicional, que precisamente la gente políticamente indecisa y vacilante, quienes todavía no estaban dispuestos a romper con las diferentes costumbres del viejo mundo burgués, se sentían más bien rechazados antes que atraídos. Lo característico de la estética del material: abogar por un radical cambio en la recepción de la obra de arte, era difícil de aceptar para un espectador que todavía no era capaz de separarse de lo acostumbrado. (...) Los representantes de la estética del material se dirigían con preferencia al público obrero quienes todavía no tenían ninguna experiencia artística. Pero eso tampoco era el camino para avanzar en la problemática de las alianzas". (pp. 63/64).

O sea que en la visión de nuestro autor, el problema de la transformación radical de la recepción de arte como fue postulado por Brecht, entre otros, pierde eficacia debido a que no contempla el problema de las alianzas —en esa época, el problema político de primer orden del PC alemán. De tal modo se hace evidente la visión politicista y burocrática de Mittenzwei, respecto del arte, pues extrae el concepto de alianza a un terreno donde éste no actúa, me refiero a la relación teatro/espectador, literatura/lector. La relación que se establece entre el espectáculo y el espectador, o entre una obra literaria y su lector, no puede ser analizada con el concepto de "alianza". Y es precisamente esa función politicista del arte la que iba a ser ejercida cabalmente por Lukács, ante la "ineficacia" de Brecht y los estetas del material.

"En aquellos años el pensamiento estético se concentraba más sobre la cuestión de cómo debía ser el arte en la sociedad socialista, que sobre aquella de cómo se debía acercar el arte en esos momentos ante hombres que todavía no poseían una ideología socialista. A este campo todavía no ocupado (*unbesetzt*) entró en 1931 Georg Lukács". (p. 65).

En Berlín Lukács se incorporó activamente a los debates literarios en la Asociación de Escritores Proletario-Revolucionarios donde desencadenó la ya aludida controversia con los escritores proletarios Ottwalt y Bredel.

Otro blanco de los ataques del marxista húngaro lo constituyan sin duda los representantes de la estética del material. En su opinión no dejaron de lado sola-

¹² El ejemplo más ilustrativo de su nueva concepción es el periódico, en donde llega a suprimir la separación autor/lector: "Nosotros no tenemos por qué esperar a los Tolstoi, nosotros tenemos nuestro epos. Nuestro epos es el periódico. (...) Toda la masa anónima de periódicos desde el correspondiente obrero hasta el editorialista de los órganos centrales, son el Tolstoi colectivo de nuestros días. (...) Nuestra tarea central no consiste en esperar a los épicos rojos sino de enseñar a la sociedad soviética en su totalidad la lectura del periódico, la biblia de nuestros días". Cf. S. Tretiakov, *Lyrik, Dramatik, Prosa*, Leipzig, 1972, pp. 195/96. No es difícil ver aquí una posición estética diametralmente opuesta a la que elaborara Lukács en aquel entonces.

mente el problema de las alianzas sino también en sus postulaciones artísticas (activación de la actitud crítica del público, acento sobre las nuevas técnicas literarias, revolucionarización de los hábitos de recibir el arte). Lukács creía reconocer allí un subjetivismo al cual correspondería a nivel político, las desviaciones de la teoría de la espontaneidad. De tal modo es apenas sorprendente que él concibiera su teoría estética como un polo opuesto a la de la estética del material. En ese sentido hay que subrayar que la preocupación de todos los escritores de izquierda por la problemática de cambio de función de la literatura (y del arte en general), no desempeñaba ningún papel en la teoría literaria de Lukács. Mittenzwei nos explica que para Lukács "la función de la literatura no es más que una fórmula retórica" (p. 66). Palabras que sorprenden si recordamos la función nada retórica que cumple para Lukács el concepto de catarsis.

Sin embargo, nuestro autor es coherente con sus concepciones políticas, cuando afirma que para Lukács la teoría de la catarsis constituía un concepto estético mucho más ágil y más apropiado de ajustar a las exigencias del concepto político de la *dictadura democrática*. O para decirlo con otras palabras, el concepto de dictadura democrática con todo lo que implicaba (más su componente artística, la catarsis), constituyan sin duda, una base muy amplia, abierta a las más diversas ideologías: con ella podían identificarse tanto capas pequeño-burguesas, como burguesas, sin tener que renunciar para ello a sus respectivos puntos de vista. Por otro lado, quienes abogaban decididamente por el cambio de función del arte lo hacían con la plena conciencia de que era el proletariado el que debía ser el objeto y sobre todo el *sujeto actuante*, a quien correspondía el lugar *central* en una estética que se quería revolucionaria. Nuestro autor concluye su argumentación con el siguiente enigma: "La categoría de la función seguía siendo en la teoría lukacsiana un espacio vacío la cual marcaba el otro camino". (p. 67).

Después de la toma del poder por los nacional-socialistas, Lukács trabaja en Moscú en el Instituto de Filosofía de la Academia de Ciencias, hasta el final de la guerra. A partir de su estadía en la URSS sus actividades políticas se reducen a un mínimo, debido en gran parte a que su partido le exige una nueva auto-crítica respecto de sus Tesis de Elum, la cual el mismo Lukács más tarde considerará una especie de mentira de la vida (*Lebenslüge*). En los años del exilio moscovita sus concepciones estéticas, tal como fueron ya esbozadas durante su estadía en Berlín, se plasma ahora —y siempre partiendo de un patrón original político—, en lo que Mittenzwei llama la teoría literaria de la democracia revolucionaria, i. e. la democracia del "citoyen" cuya personificación más acabada vendría a ser Thomas Mann y su obra; ese mismo Thomas Mann a quien Brecht ya en 1926 calificaba como "el prototipo de productor burgués exitoso de libros vanidosos, inútiles y artificiosos"¹³.

Al hacer una especie de resumen de las actividades de Lukács en esa época, nuestro autor llega a unas conclusiones verdaderamente asombrosas:

"En los años que van hasta 1914 Lukács se ocupaba primordialmente de las figuras más importantes de la literatura y de la filosofía alemana del siglo 18 y 19. (...) En la filosofía dominaba el estudio de Kant, Hegel, Marx y Nietzsche. De los escritores contemporáneos, de hecho, sólo dedicaba a Thomas Mann y Máximo Gorki un análisis extenso. Es uno de los méritos innegables de Lukács el que con todos esos trabajos haya tratado de oponerse (*entgegenzuwirken suchte*) a las falsificaciones e interpretaciones irracionalistas del fascismo". (p. 70).

¹³ Cf. Bertolt Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst*, I, Berlin und Weimar, 1966, p. 63.

Análisis sorprendente por lo menos en el caso de Nietzsche, si recordamos que el capítulo III del *Asalto a la razón*, dedicado al filósofo alemán, no sólo lleva el título altamente significativo: "Nietzsche, fundador del irracionalismo", sino que trata de mostrarnos obstinadamente, a lo largo del mismo, un Nietzsche que sería el "filósofo más descollante de la reacción imperialista" (p. 257). Nos preguntamos nuevamente: ignorancia o falsificación deliberada?

Lo que Mittenzwei aprecia sobre todo en la metodología lukacsiana es que éste haya sabido trazar los ideales humanistas de los poetas y pensadores del siglo 18 y 19 en toda su dimensión revolucionaria. Su insuficiencia radicaría por otro lado, en el desprecio de un factor tan esencial como lo es la técnica literario-artística. Y lo que es más importante aún, es el hecho de que en su obra se echa de menos el tratamiento de la parte esencial de la realidad, como lo es la transformación social. Esta importante laguna se debería a que Lukács partía —como él mismo señala en sus consideraciones estéticas—, de "los rasgos más generales y duraderos del desarrollo de la humanidad". De allí se deriva lógicamente su llamado a reconquistar los géneros literarios (y en particular el drama), que en los grandes poetas y críticos del pasado siempre habían estado presentes y que la hostilidad artística del capitalismo había aniquilado¹⁴.

"... las diferentes formas de la expresión literaria no son en modo alguno accidentales o arbitrarias. En ellas se expresan por el contrario, determinadas relaciones humanas *duraderas* (dauernde Beziehungen), situaciones *duraderas* (dauernde Verhältnisse) de la vida humana"¹⁵.

La constante oscilación del autor quien se ve en la situación de alguien que no sabe por cual bando decidirse, se ve claramente cuando escribe:

"Mientras que Lukács dirigía sus esfuerzos estéticos por derivar las regularidades estéticas de los rasgos más duraderos del desarrollo humano, una parte no despreciable de los escritores y artistas socialistas, buscaron precisamente señalar las diferencias esenciales que a raíz del proceso revolucionario mundial de 1917 trazaron nuevas y totalmente diferentes soluciones artísticas. Así encontraba Brecht por ejemplo que los enredos causados por el petróleo, ya no cabían en el drama aristotélico de 5 actos. (...) La orientación de Lukács hacia los rasgos duraderos y generales del desarrollo humano aportó explicaciones (*Aufschlüsse*) esenciales respecto de algunos fundamentos objetivos de los géneros literarios, conduciendo también a nuevas posibilidades de utilización. En ningún caso se debe subestimar eso. Por otro lado, esa orientación apartaba al arte, del descubrimiento de nuevos

¹⁴ Aquí se distingue una vez más de las posiciones de Brecht quien señalaba precisamente: "En la búsqueda de modelos para la joven literatura proletaria, un gran grupo dentro de la teoría literaria marxista adelantó últimamente la consigna: 'Regresad a la novela burguesa temprana' combatiendo al mismo tiempo energicamente ciertos elementos técnicos desarrollados por la novela burguesa tardía y que han sido retomados y desarrollados por conocidos escritores con una ideología revolucionaria y antifacista. Este grupo fue conducido por Georg Lukács... En todas esas cosas como el *montaje*, el *monólogo interior*, la actitud crítica de la *dramaturgia no aristotélica* respecto de la identificación, se disolvió la gran narración harmoniosa burguesa y el drama; las formas artísticas se mezclaban. El film se entremetía en el teatro, el reportaje en la novela". Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst*, II, Berlin, 1966, pp. 52/53. Es decir, la conservación exigida por Lukács, de los géneros literarios, correspondía a una etapa determinada del desarrollo social (i. e. el desarrollo harmonioso de la clase burguesa en su etapa ascendente), que como lo señala Brecht, ya no era posible mantener en una época en la cual esa misma clase se encontraba históricamente en un descenso incontenible.

¹⁵ Georg Lukács, *Schriftsteller und Kritiker*, in *Probleme des Realismus*, Berlin, 1955, p. 291, citado por Mittenzwei. Sub. míos.

horizontes poéticos y frenaba la difícil preparación de nuevos materiales de la realidad". (pp. 74/75).

La crítica de Mittenzwei se basa en dos puntos centrales:

1) El núcleo central de la teoría literaria lukacsiana lo constituía la dialéctica entre *democracia* y *literatura*. En opinión de Mittenzwei éste sería un aporte esencial a la politización de la literatura en el sentido del Frente popular. Eso sin embargo, no dejó de introducir inexactitudes en su teoría, sobre todo al no determinar en toda su dimensión el carácter de clase de los fenómenos sociales. Ello se debía al hecho de que sus concepciones democráticas cubrían en un momento determinado la lucha de clases. Es decir, al restarle importancia a la categoría de la funcionalidad de una obra de arte y al sustituirla por el concepto de catarsis, Lukács excluiría de hecho al análisis de clase.

2) Tal como el problema de la democracia, también el concepto del *progreso* habría sido separado por Lukács, de su contexto de clase. La lucha entre progreso y reacción venía a constituir su campo de investigación. En el compromiso del escritor burgués en pro del progreso y la democracia, radicaría el núcleo ideológico central.

A título de resumen, nuestro autor cree que la teoría literaria lukacsiana, válida y valiosa en sus fundamentos, hizo grandes aportes en la época de la transición hacia un nuevo orden social, pero no habría aportado nada esencial a la construcción de la nueva sociedad socialista:

"Las nuevas tareas sociales no podían ser realizadas con su ayuda (i. e. la teoría lukacsiana). Precisamente por el hecho de que esa teoría estaba concebida totalmente por las condiciones y posibilidades de la transición, ella no pudo ser aplicada simplemente a la nueva situación social. Las ventajas de esa teoría, esto es, su consistencia espiritual y cohesión interna, se convirtieron ahora en un obstáculo. La orientación hacia los nuevos problemas exigida por Lukács hubiera significado que él rompiera con su propia teoría, estableciendo una nueva plataforma teórica. Pero al igual que los grandes poetas que poseen su base temática, la cual muy rara vez pueden traspasar, tampoco los creadores de una teoría, de un sistema espiritual cerrado, están en capacidad de salirse de ella. Lukács no podía sobreponer su teoría sin sacrificar la obra de su vida". (p. 93).

Y si bien al final del ensayo Mittenzwei hace suyas las palabras de un político húngaro que se reclama ser heredero del pensamiento lukacsiano, nosotros nos sentimos más inclinados a aceptar, para resumir en una frase la reinterpretación de Lukács en la RDA, la actitud reflexiva del señor Keuner, auténtica expresión del pensamiento crítico brechtiano:

Un profesor de filosofía vino donde el señor K. y le hablaba de su sabiduría. Después de haberlo escuchado un rato el señor K. lo interrumpió: "estás sentado incómodo, hablas incómodo y piensas incómodo". El profesor de filosofía se puso furioso: "No es sobre mí que quería saber algo sino sobre el contenido de lo que digo". "No tiene contenido", respondió el señor K. "Te veo caminar torpemente y no hay meta alguna que tu alcances mientras te veo caminando. Hablas obscuro y no creas claridad mientras estás hablando. Viendo tu actitud, tu meta no me interesa"¹⁶.

Bogotá, febrero, 1977.

ELVIERA BOBACH

¹⁶ Bertolt Brecht, *La sabiduría del sabio está en su actitud*, en *Kalendergeschichten*, Leipzig, 1968.