

Entre la totalidad y el fragmento: un diálogo entre György Lukács y Walter Benjamin

Totality and fragment: a dialogue between György Lukács and Walter Benjamin

Romina Emilce Rodríguez^Φ

Universidad de Buenos Aires, Argentina

romyro610@hotmail.com



Recepción 09.09.2015 Aceptación 10.11.2015

Resumen: El legado lukácsiano resuena en los escritos del escritor berlinés Walter Benjamin, y al mismo tiempo, el legado benjaminiano se hace presente en la obra tardía del filósofo húngaro. Sobre este presupuesto trazaremos un posible diálogo entre ambos autores que tendrá dos momentos preponderantes.

Por un lado, y atendiendo a la impronta lukácsiana en los escritos de Walter Benjamin, nos detendremos en realizar una sucinta comparación de las dos formas literarias que se mencionan en sus respectivas obras. En György Lukács aparece la novela como la forma que representa por antonomasia el mundo moderno y en Walter Benjamin el arte de narrar como aquel relato que nos traslada a la experiencia misma, pero que se ha perdido producto de la irrupción de la técnica en la vida del hombre y de acontecimientos sociohistóricos que incidieron en su constitución subjetiva. Aunque formas insospechadas pueden aflorar como reaparición de la misma. En ambos casos, trataremos de dar cuenta de las potencialidades, límites y cruces que la novela y la narración encierran, y cuáles son sus implicancias filosófico-políticas.

Por otro lado, y en relación a la obra tardía del filósofo húngaro, ahondaremos en algunas cuestiones de su *Ontología* y de su *Estética* a fin de desarrollar sus principales lineamientos y realizar una sucinta comparación con el filósofo berlinés.

Palabras clave: alegoría, novela, narrar, ontología, estética

Abstract: The Lukacsian legacy resonates in the writings of the Berlin writer Walter Benjamin, and at the same time, Benjamin's legacy is present in the Hungarian philosopher later work. On this assumption, we shall trace a possible dialogue between the two authors with two overriding moments.

On the one hand, and considering Lukacs' mark on the writings of Walter Benjamin, we shall make a brief stop to compare the two literary forms mentioned in their

^Φ Profesora universitaria en Filosofía y profesora universitaria en Historia recibida en la Universidad Nacional de General Sarmiento. Especialista en Filosofía Política por la misma universidad. Doctoranda en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Becaria doctoral del CONICET.

respective works. György Lukács' novel appears as the quintessential form representing the modern world and Walter Benjamin's narration as the tale that takes us to experience itself, but that has been lost as a consequence of the emergence of skills in man's life and socio-historical events affecting its subjective constitution. Even though unexpected forms can emerge as it reappears. In both cases, we shall try to give account of the potentialities, boundaries, and crossovers the novel and the narration contain, and what their philosophical and political implications are.

On the other hand, in relation to the late work of the Hungarian philosopher, we shall delve into some issues of his Ontology and Aesthetics to develop its main guidelines and make a brief comparison with the Berlin philosopher.

Keywords: allegory, novel, narrate, ontology, aesthetics.

1.- La novela como expresión del derrumbe de la unidad del hombre con el mundo y la situación de enajenación generalizada

En *Teoría de la novela*, una obra que aparece por primera vez en 1916 y se publica en forma de libro en 1920, Lukács plantea que lo que define, sistematiza y da forma al mundo moderno es la novela. La novela es la expresión del fracaso rotundo de poder encontrar la forma que redima nuestra existencia. Lukács establece las grandes formas a partir de lo consagrado por los griegos: la epopeya, la tragedia y la filosofía, y su análisis se dirige, partiendo de la segunda, a encontrar la relación entre «forma de vida» y «forma artística». "Con la disgregación del mundo griego, cambiaron los puntos de referencia trascendentales del hombre y del mundo, que convertido en histórico sometió a las formas artísticas a una dialéctica" (Ludz, P., 1967: 41). En este sentido es que la novela moderna es la 'epopeya de la era burguesa', porque es una continuidad de la primera, la distinción radica en que la epopeya presenta una adecuación entre el alma interior y el mundo exterior, constituyendo una totalidad desde sus fundamentos; mientras que la novela se presenta como la falta de la totalidad. El mundo griego era total, armónico y cerrado y que esto se rompió con la irrupción del proceso histórico, perdiéndose la unidad original. Es bello aquel lamento lukácsiano que reza "El cielo estrellado de Kant ya no brilla en la sombra noche del puro conocimiento, no aclara ya el sendero a ningún viajero solitario y en el nuevo mundo, ser hombre es estar solo". En la novela no hay ya una primera naturaleza, se trata de un mundo totalmente mediatizado. La cultura se le presenta al hombre como una segunda naturaleza levantando una realidad artificial que termina sometándolo. La forma de la novela es expresión del desamparo trascendental de la humanidad.

Las formas que nos rodean y que le dan sentido a nuestra existencia son puras convenciones, forman un mundo de convenciones. Se trata de un gran artificio que carece de inmediatez de lo que otrora fueron las formas. Vivimos en un mundo que se hace presente en todas partes, en la multiplicidad de sus expresiones y cuya estricta legalidad es el devenir que configura una segunda naturaleza. Una naturaleza artificial, exógena que se nos impone o nos imponemos, "[...] solo determinable como

quintaesencia de necesidades reconocidas, pero ajenas al sentido, y por lo tanto, inaferrable e incognoscible en su sustancia real” (Lukács, G., 1985: 329).

La novela es la forma moderna por excelencia porque habla precisamente de la imposibilidad del hombre de toda redención. Se trata de configurar una totalidad de sentido, en un mundo totalmente alienado. Por eso “la ironía es la objetividad de la novela” (*Ibid*, 357) porque es la pretensión de encontrar lo absoluto sabiendo que es imposible afirmar la existencia de Dios. En ese mundo sin Dios, la ironía es la máxima libertad posible, y así se convierte en la única condición posible de una objetividad que cree totalidad. La ironía busca formas en los laberintos sinuosos y dismorfos de la subjetividad. Pues la propia totalidad no es más que una idea subjetiva. Con lo cual, la novela no redime nuestra existencia porque ya ha aparecido una segunda naturaleza que cubre todas las posibilidades de nuestro existir y que implica alienación. De este modo, en la novela no se puede restablecer sino solo artificialmente la totalidad perdida, el sentido unitario, la objetivación del mundo como totalidad no es posible en el mundo moderno, pues lo que le confería homogeneidad (la dependencia de los dioses) ya no tiene una existencia filosófica subjetiva (como en el mundo griego) ni objetiva. En una clara inscripción hegeliana (la tesis del arte como totalidad y la totalidad interrumpida en el arte del mundo posterior a la antigüedad) Lukács plantea que la novela es la expresión literaria del derrumbamiento de la unidad, y simultáneamente, un medio para erigir la totalidad oculta de la vida. Pero el filósofo húngaro no explicita cómo se da la unidad en literatura, solo se confina a sostener que la novela puede construir su propia totalidad (Sefchovich, S., 1979:110).

2.- El arte de narrar

Walter Benjamin consideraba el contar historias como un acto primigenio y único. Era mediante el arte de narrar lo acontecido que se podía comprimir el tiempo en diminutos y cifrados instantes que albergaban el despliegue del curso de la historia. La rememoración implicaba centrarse en pequeños, minúsculos e insignificantes detalles que daban cuenta de su aspiración a la experiencia colectiva, a la vastedad. El relato dado por el narrador no albergaba la soledad del ser, como lo entrañaba la novela; sino por el contrario, recuerdos y experiencias eran inscritas en una constelación de hechos, objetos y personas.

Así nos lo describe Benjamin en la reseña sobre *Berlín Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, llamada “Crisis de la novela” (*Krisis des Romans*, 1930):

La existencia en el sentido épico es el mar. No hay nada más épico que el mar. De hecho, es posible relacionarse de modo muy diverso con el mar. Por ejemplo: acostarse en la playa, escuchar las olas romper y recolectar las ostras que traen las mareas. Eso es lo que hace el poeta épico. Pero también es posible salir al mar. Con muchos propósitos o con ninguno. Es posible embarcarse en un viaje y entonces, cuando se está muy lejos, no cruzarse con

tierra alguna y ver solamente mar y cielo. Eso hace el novelista. Él está realmente sólo y silencioso. En la épica, el pueblo descansa luego de un día de trabajo: escucha, sueña y recolecta. El novelista se ha separado del pueblo y de aquello que lo impulsa. El ámbito de nacimiento es el individuo en soledad, que ya no puede expresarse de un modo ejemplar sobre sus más importantes preocupaciones ni es capaz de dar consejos para sí mismos ni para otros. [...]. La novela se destaca de otras formas de prosa- cuentos, sagas, leyendas, proverbios, chistes- por el hecho de que no proviene de la tradición oral ni ingresa en ella. Pero sobre todo, se distingue de la narración, que en la prosa representa la épica en estado puro. En efecto, nada contribuye más al peligroso enmudecimiento de la humana interioridad, nada aniquila tan profundamente el espíritu de la narración, como la escandalosa expansión que en nuestra vida adquirió la lectura de novelas (Benjamin, W., 2013: 7-8).

Vemos cómo la narración implicaba retomar y retornar a toda una tradición que en el mismo relato afloraba, que nos permitía regresar no al recuerdo de un momento pasado sino al momento mismo. En donde, como Marcel Proust señaló con su noción de memoria involuntaria (*mémoire involontaire*), lo que se recobra es un tiempo puro, fuera del decurso del tiempo, que no es presente, pasado ni futuro, sino el verdadero tiempo real y éste para el escritor francés solo puede suscitarse en la obra de arte. Por eso, el arte es la verdadera realidad, que refleja a un tiempo detenido que puede permitirnos salvarnos de una realidad que es por demás decepcionante y penosa, en la que prima la novela como forma, expresión del individualismo y la celeridad que caracteriza a los tiempos modernos. Asimismo la narración, por su propia naturaleza de interminabilidad e inconclusividad, ya que se repite y se vuelve a retomar de generación en generación, implicaba en gran medida dar consejos. El narrador es alguien que tiene un consejo para dar al oyente, en este sentido, la narración implica una actitud de escucha. La escucha en donde lo irrepetible se manifiesta (Catanzaro, G., 2011:6-7).

En un ensayo de Benjamin titulado *El narrador* (1936) escrito a propósito de Nikolai Léskov, el mismo año que *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, el autor destaca que el arte del narrador se ha ido perdiendo así como todo lo que éste transmitía. Aquellas cuestiones que perduraban de generación en generación, que tenían asidero en las memorias de las personas porque eran objeto de interpelación, porque pertenecían a su cosmovisión cultural han sido reemplazadas. Las experiencias que se relataban en las narraciones orales, producto de las percepciones que teníamos del mundo alrededor y de nuestras propias vidas, han ido modificándose de tal modo que difícilmente puedan volver a divisarse. En el texto menciona: “[...] la cotización de la experiencia se ha derrumbado y todo indica que va seguir cayendo” (Benjamin, W., 1989b:41-42). En paralelo, esto ocurre con una pérdida de cierto grado de sabiduría poseída en tiempos anteriores. La experiencia transmitida, experiencia propia, de otros y con otros evidenciaba una realidad toda en la que muchos podían verse reflejado. El narrador tiene la facultad de [...] ver en (la) piedra fina una profecía natural de la naturaleza petrificada, inanimada, sobre el

mundo histórico en que él vive” (*Ibid*, 66), es decir ve en sus narraciones la historia natural. Inclusive la narración implica interrupción, discontinuidad, irrupción de las huellas o vestigios de lo ausente o in-nombrable, actividad que se asemeja a la del coleccionista o que actúa como anticipación de la propia técnica del montaje cinematográfico o literario.

Sin embargo, la actualidad muestra que la atomización e individualismo es lo que nos caracteriza y la experiencia es tal, de alguien que vive en un mundo completamente fragmentado. He ahí que la novela haya surgido en la Modernidad. Asimismo la experiencia de comunicar que en el pasado implicaba aquello que atravesaba a todos, que les era familiar y que perduraba en el tiempo a lo largo de generaciones, ha sido reemplazada por una forma de comunicar de índole informativa, que tiene como característica la evidencia y la celeridad. Esto está relacionado con un mundo cuya actividad de trabajo exige cada vez más tiempo y la capacidad de escucha tan alimentada antiguamente, decrece enérgicamente. Así como la posibilidad del recuerdo “[...] que funda la cadena de la tradición que transmite lo acontecido de una generación a la siguiente [...]” (Benjamin, W., *Ibid*:56). Las experiencias que eran transmitidas de generación en generación, móviles del esfuerzo y la perseverancia de los adultos hacia los jóvenes es arrasada por la guerra. La guerra acalló la comunicación oral, pues la gente volvía enmudecida del frente. La miseria y la pobreza arrasaron con ella, al mismo tiempo que la técnica desplegaba todo su poder. Esa pobreza de experiencias comunes, se convertía en una suerte de barbarie. Sin embargo esta barbarie conducía a un nuevo comienzo, desde donde la pobreza interior y exterior pudieran salir a la luz, haciendo de esta nueva experiencia algo inédito, y por tanto, impredecible (Benjamin, W., 1989a).

Podríamos pensar que Benjamin, al menos en este trabajo, fue bastante pesimista con el presente de la información y la tecnología, es más que este texto bien podría contradecirse con *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* (1936). Sin embargo, nuestra hipótesis es que ambos textos conviven, porque son dos dimensiones de un mismo proceso. Por un lado la técnica como instrumento que puede llegar a ser utilizado para despertar a la humanidad, pero por otro lado, una suerte de aniquilación del aura (el narrador, sus historias, la escucha, la autoridad, la tradición, la rememoración) vista como pérdida pero también, y aquí el diálogo con la otra obra, como puntapié de una experiencia cuyos horizontes son impensados y que debemos continuar explorando. En un texto de 1934, luego integrado con ligeras modificaciones a *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* que abona nuestra hipótesis, titulado *El periódico*, nuestro autor menciona que “[...] en el escenario de la degradación total de la palabra (es decir, el periódico) se incubaba la salvación de la palabra” (Benjamin, W., 1989b:240). Algo nuevo aflora en derrumbamiento de la otrora experiencia aurática e indudablemente está relacionado con la realidad de la tecnología. Pues esas formas mágicas y primigenias que albergaba el arte de narrar (*Kunst zu Erzählen*) bien pueden reaparecer en nuevas

formas de expresión y comunicación viabilizadas por lo que se dio a llamar segunda técnica¹.

3.- Consideraciones de ambos planteos

A partir de realizar un breve esbozo de las consideraciones generales de *Teoría de la novela* (1920) y los ensayos sobre el arte de narrar de Benjamin, vemos que mientras que en el primero hay una persistencia por articular o aspirar a la totalidad, en un principio desde una suerte de nostalgia por la totalidad perdida y su posibilidad cristalizada en la novela y posteriormente en el intento posibilitado a partir del accionar de la clase proletaria; en el segundo vemos que lo que prima es una filosofía del fragmento que precisamente puede articular instantes de sustracción, liberación o emancipación a partir del carácter inacabado del mundo, en los desechos que este ha dejado. Mientras que uno (Lukács) anhela la totalidad, otro (Benjamin) encuentra que es en la destrucción total, en la ruina, en lo que no ha sido oído o pensado donde puede articularse cierta liberación del hombre.

Frente a la novela que nos mostraba la imposibilidad del hombre de toda redención, su fragmentación y ocaso, pero también la exigencia de mostrar la realidad objetiva y producir un cambio social en el mundo; la narración albergaba un tiempo otro que cual hilos invisibles unía memorias, recuerdos y experiencias. Aunque si bien Benjamin menciona la pérdida de la tradición narrativa, encuentra en la emergencia de la técnica una reaparición del arte de narrar que podía materializarse en el cine o en la fotografía.

En un texto de 1936 titulado *¿Narrar o describir?*, Lukács menciona que la novela debe ser capaz de mostrar cómo un sujeto va a relacionarse con el mundo, y en ese sentido, va a transformar sus valores y va a transformar el mundo. La verdadera obra debe producir una reflexión real sobre lo social, y esto viene dado por las exigencias éticas que el artista debe cumplir quien debe conectarse con los problemas de su presente y actuar en consecuencia. Lukács consideraba que la verdadera novela (ejemplificada por autores tales como Walter Scott, Honoré de Balzac o León Tolstoi) tenía que dar cuenta en el relato el despliegue de todas las tendencias, figuras, los destinos de los individuos, desde el punto de vista de quien forma parte de ellos. El escenario que aparecería en la novela no debía -como ocurría con la descripción- plasmarse literalmente y sin ninguna significatividad, en donde los personajes

¹ Benjamin distinguía dos modalidades de la técnica. Su distinción radica entre lo que dio a llamar valor de culto y valor de exhibición. La noción de valor de culto aparece intrínsecamente vinculada con la primera técnica. Por un lado, los procedimientos culturales son, en cierta medida, procedimientos de carácter técnico, ya que buscan intervenir en la naturaleza e involucran al ser humano. Por otro lado, la noción de valor de exhibición, solo puede comprenderse en el marco de una sociedad en la que la segunda técnica haya hecho su aparición. A diferencia de la primera, la segunda técnica comprende lo menos posible al ser humano y su intención no es ya el dominio de la naturaleza. La segunda técnica puede generar un uso no alienante en tanto que tiene la potencialidad de desplegar las condiciones de transformar la relación entre la naturaleza y los hombres. El despliegue pleno de las posibilidades de la segunda técnica excluiría la voluntad de dominar la naturaleza y, al mismo tiempo, transformaría el trabajo despojándolo del carácter de explotación que adquiere en la sociedad capitalista.

apareciesen como meros espectadores, sino que éstos no debían verse desgajados de su contexto histórico y social del que ineludiblemente habrían brotado. Por el contrario, debían verse inscritos en un movimiento que articulase “la vida internamente desarrollada de las figuras típicas del tiempo y la práctica” (Lukács, G., 1955:185) y no que fuesen pura representación de un presente falso sin relación con el destino de las personas. El verdadero escritor “ha de poseer ideología firme y viva, ha de ver el mundo en sus contradicciones agitadas, para estar siquiera en condiciones de escoger como héroe a un individuo en cuyo destino las contradicciones se crucen” (*Ibid*: 202). Este texto es menester señalarlo porque prelude algunos elementos que serán retomados en su *Estética* tardía.

La presencia de la obra juvenil lukácsiana en Benjamin es notoria y le permite pensar en cierta medida otras formas, que en oposición a la novela y al anhelo de la totalidad, pueden conducirnos a un horizonte de emancipación. Sin embargo en el caso del filósofo berlinés no recae en la clase proletaria la posibilidad de poner fin al levantamiento de la segunda naturaleza, sino en las potencialidades que esconde esa segunda técnica producto de la emergencia de la tecnología en la vida del hombre. La relación sujeto-objeto en este caso se invierte, es el objeto mismo que en sus fisuras y de modo alegórico esconde un ‘aquí y ahora’ cuyas potencialidades sociohistóricas son insospechadas.

En lo que sigue, daremos cuenta de la ontología de la obra lukácsiana y ciertos elementos benjaminianos presentes en su *estética* tardía.

4.- Algunas aproximaciones a la «Ontología del ser social» y al «Libro de los Pasajes»

Luego de leer los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* de Marx, la lectura e interpretación de la concepción marxista de Lukács tomaría un nuevo rumbo. Lo que por los años ‘30 Lukács encontrará en esa obra será una verdadera ontología implícita. Allí Marx había señalado que el trabajo alienado le arrebatava al hombre su vida genérica, su esencia genérica (*Gattungswesen*).

En la medida en que aliena al hombre 1. de la naturaleza, 2. de sí mismo, de su función activa, de su actividad vital, el trabajo alienado también aliena al hombre del *género*; hace que, para el hombre, la vida genérica se convierta en medio de vida individual [...] (Marx, K., 2004:112).

Esto provocó en Lukács una elucidación sobre sus interpretaciones precedentes, en tanto y cuanto, entendía ahora que no era la clase la única “[...] capaz de descubrir en sí misma y arrancando de su propia base vital el sujeto-objeto idéntico, el sujeto de la acción productiva, el «nosotros» de la génesis, a saber: el proletariado” (Lukács, G., 1984:88), sino el propio género. Es mediante el trabajo en donde el hombre reivindica la genericidad humana, ya que el trabajo implica “pertenecer un género cada vez más amplio, a un complejo cada vez más complejo” (Infranca, A, Vedda, M., 2004:22). A partir de y en el trabajo es que el hombre desarrolla con otros hombres

su individualidad y el sentido de pertenencia a un género. El trabajo es lo más propio del hombre, lo constituye y lo realiza.

En este sentido el trabajo es “el principio originario del desarrollo humano” (*Ibid.*, 2004:21) en el que el hombre llega a ser hombre en el devenir de lo inorgánico a lo orgánico, y de lo orgánico a lo social. El trabajo es un ‘factor dominante’ (*übergreifendes Moment*) en el proceso que implican los distintos complejos existentes de la realidad, en donde el hombre se constituye como un ‘complejo de complejos’.

Asimismo Lukács recupera la teleología hegeliana, para postular que “es el aspecto teleológico del trabajo pues, el momento en que la subjetividad se objetiviza, o donde lo racional se vuelve real” (*Ibid.*:23). “El trabajo es el principio fundamental del individuo y de su subjetividad, es decir, del hombre que hace historia y reproduce en su conciencia y en la praxis de su vida cotidiana la propia humanidad” (*Ibid.*:25). Mediante el trabajo el hombre no sólo selecciona materiales, crea instrumentos de trabajo, se los apropia, los moldea, los modifica, sino también tiene presente en la conciencia el fin al que desea arribar. Es decir, es en el trabajo donde lo que permanecía en la conciencia del hombre como ideal se materializa. Además en el trabajo el hombre debe tomar decisiones por ejemplo respecto a qué materiales tomar para crear instrumentos de trabajo. Para ello debe primar un acto de conciencia que le permita seleccionar lo más adecuado en vistas de concretar el fin propuesto, pero por sobre todo debe primar un sistema de reflejos de la realidad que le permita cristalizar una praxis determinada. Se trata pues de una cadena de alternativas que permiten configurar la realidad, que pasan de un acto de la conciencia a algo existente. Si bien la elección de las alternativas es producto de un acto racional, surgen de una necesidad que debe satisfacerse, éste es el fin último, que inclusive no ha sido puesto por el sujeto individual sino por el ser social en el que aquél se inserta, pero al mismo tiempo, es algo más que una necesidad porque es resultado de la racionalidad humana, que es esencialmente social.

El sujeto puede vislumbrar potencialidades en el objeto que aún no existen pero que es capaz de reproducir. Lo que opera en la conciencia del sujeto cuando se representa algo ideal que todavía no existe pero que desea materializarlo es una teoría del reflejo. Así “[...] el reflejo se funda sobre la categoría de posibilidad en la medida en que se puede crear una realidad y hacerla interactuar con la realidad natural, transformándola en una nueva objetividad que, aun siendo una nueva entidad dentro del ser social, no es de la misma naturaleza de lo que es reproducido” (Infranca, A., 2005:40). En Lukács el reflejo opera primariamente en la diferenciación que establece el hombre respecto de los animales, quienes no pueden modificar su naturaleza exterior instaurando determinados fines y adquiriendo instrumentos para conseguirlos. El acto de reflejo implica en el hombre al mismo tiempo una modificación sustancial en su interior, ya que lo que éste crea producto del acto de la conciencia que se ha fijado objetivar incide posteriormente en él mismo, “[...] crea (ando) una cadena causal que altera su propio principio” (Lukács, G., 2004:40).

Asimismo en el trabajo el sujeto se ve forzado a alcanzar niveles de capacidad y cognición cada vez más elevados, tales como el lenguaje y el pensamiento conceptual. Además las experiencias de trabajo en un caso luego pueden ser generalizadas o aplicadas a otros casos, a fin de acrecentar cada vez más el conocimiento del hombre. Por lo tanto vemos que “[...] la independencia del reflejo del mundo externo e interno en la conciencia humana, es un presupuesto ineludible para el surgimiento y la evolución ascendente del trabajo” (*Ibid*: 108). Este distanciamiento permitió la aparición de la relación sujeto-objeto, es decir, la captación en la conciencia de un objeto independiente de la satisfacción de necesidades biológicas o inmediatas, y la conformación de un sujeto tal que se posiciona frente a esos objetos y que puede transformarlos y transformarse en la consecución de los fines que se proponga. De esta manera, vemos como también el trabajo es la base para el desarrollo científico.

Ahora bien ¿cómo es pensada la libertad en un marco donde el fin que alberga la conciencia dirige y conduce cada acción a tomar antes de su realización?, ¿qué relación se establece bajo estos parámetros entre teleología y causalidad? En la elección de la cadena infinita de alternativas es donde podemos ubicar la causalidad, inclusive en el pasaje de lo animal a lo humano mismo. La libertad se halla en la elección, en donde el sujeto debe decidir por una alternativa o por otra. Pero también la libertad es una voluntad, la voluntad de transformar la realidad (*Ibid*: 167). Ya que la decisión de alternativas está orientada a transformar al hombre y a otros hombres, y cuanto mayor sea el conocimiento que tenga el hombre sobre las alternativas, mayor será el grado de libertad que posea para decidir y actuar en consecuencia. Al mismo tiempo, las alternativas están al servicio de un fin determinado, de un deber ser, el deber ser del fin. ¿Pero qué características reviste el deber ser del fin? “La esencia ontológica del deber ser en el trabajo se dirige, sin duda, al sujeto que trabaja, y determina no solo su comportamiento en el trabajo, sino también su relación consigo mismo como sujeto del proceso de trabajo” (*Ibid*:127). El deber ser del trabajo apunta al autodomínio del hombre y se concibe bajo la objetividad que regula y dirige todo el proceso, en esto radica la verdadera libertad del hombre. En la medida que el trabajo apunta al autodomínio del hombre sobre sí mismo implica la constitución de un sujeto libre, y esta libertad es condición y fruto del trabajo. En este sentido “[...] el trabajo puede ser entendido auténticamente como modelo de toda libertad” (*Ibid*: 187).

El trabajo constituye un modelo de praxis social, el hombre se relaciona en el trabajo con otros hombres de forma recíproca. En el trabajo el hombre no puede pensarse sólo, sino desde la interacción social. La objetividad del ser debe ser pensada en relación con otros. La objetividad no es meramente materialidad, el ser social no es sólo un complejo, sino como se mencionó anteriormente, un complejo de complejos, eso implica ser objetivo. En este sentido, la objetividad implica relación social. Por medio del trabajo el carácter genérico del hombre deja de ser en-sí y pasa a un ser genérico para-sí. En este interludio es donde cobra importancia el valor, como resultado del trabajo, de la relación social, y como mediación para el autodomínio del hombre. “La realización del valor se logra a través de la proposición de varias

alternativas por parte de la realidad social y la respuesta del individuo a esa realidad es una elección” (Infranca, A., *Op. Cit.*:76). En este sentido el valor es deber-ser, porque aparece como “una entidad abstracta metarreal que domina y rige la vida cotidiana de los hombres. Tiende a acentuar su carácter abstracto cuando no es ya considerado como valor de uso, sino como valor de cambio” (*Ibid*: 77). El pasaje del valor de uso al valor de cambio implica un aumento de la sociabilidad de la producción ocasionando por un lado, un incremento de la división social del trabajo y por el otro, la aparición de la mercancía. Con todo, el ser social que funda el trabajo permite superar las condiciones de alienación y opresión social mediante la conciencia que los hombres toman en y por medio del trabajo a partir de su propia transformación.

Por todo lo dicho, decimos que el trabajo funda la universalidad del ser social y se asienta sobre una base ética que no posee determinaciones de clase ni de ninguna índole. El sujeto es, se desarrolla y experimenta su libertad en el trabajo, en relación con otros. Así nace también su fundamento ético. El trabajo es comienzo y fundamento de la genericidad del hombre. En este sentido, podríamos decir, el concepto que abriga el filósofo húngaro del trabajo continúa en la línea metafísica que inaugura Aristóteles, pasando por Hegel hasta llegar a Marx. Y es profundamente actual en la medida que reorienta la búsqueda por el fundamento del ser y nos reposiciona frente a un contexto sociohistórico que más de las veces apunta a la desigualdad, en vez de hallar lo que nos trasciende a todos, lo universalmente humano: el trabajo. Sin embargo, en la conceptualización ontológica que realiza del trabajo, el filósofo húngaro no apunta a una interrupción del curso histórico sino a un conocimiento más cabal del mismo.

Lukács no sólo demuestra que la crítica de lo existente debe ser el instrumento necesario para delinear la perspectiva para sustituir la realidad histórica actual, sino también que esta crítica de lo existente debe reconocer en la economía el fundamento ontológico del ser social, debe indagar la estructura lógica y real del sistema económico dominante (*Ibid*:75).

En esto se distancia de Marx y también del autor que señalábamos en el apartado precedente: W. Benjamin. Mientras que Lukács apuesta al desarrollo del ser social producto del trabajo y a la síntesis de la totalidad social que el trabajo encierra; Benjamin en una peculiar inscripción marxista, apunta a la interrupción de esa totalidad. Es en el acto discontinuo, fragmentario y espasmódico del curso de la historia en donde podemos hallar lo verdaderamente real, aquello que ha sido acallado y que debe ser re-inscrito y re-escrito en el curso de la historia.

En las *Tesis de filosofía de la historia* (1940), Benjamin plantea que una forma de romper con el continuum de la historia de los hombres presa del mercado, ofuscada por sus deseos e ilusiones insatisfechas, fetichizadas sería reconocer en el pasado cierto haz de redención, dejar de pensar a la historia como la historia del progreso, de las clases dominantes favorecidas por las leyes del mercado y pensar a la historia como la historia de los oprimidos. En ese instante es en donde cobra importancia la «imagen dialéctica», como un método para hacer filosofía que podría suscitar

posibilidades para el despertar de la humanidad. La imagen es aquello en donde pasado y presente entran en constelación, en relación dialéctica (Benjamin, W., 1982: 464 N2 a3). La imagen dialéctica se ubicaba alrededor del concepto de mercancía, entre una naturaleza petrificada, en ruinas y una naturaleza transitoria. Ésta última, se asentaba en el componente fosilizado de aquélla, es decir, capturaba de modo fugaz su transitoriedad a partir de los restos, de los escombros que había dejado. Estos elementos, huellas latentes del pasado, implicaban una historia natural y se expresaban de modo alegórico. Podían conducir al despertar de la humanidad, cautivada por los fetiches, la moda y la publicidad.

De este modo, el pasado entraba, irrumpía en el presente, cuando era detenido en un instante que relampagueaba. Al replegarse como un instante -como una imagen dialéctica- el pasado entraba en el recuerdo obligado de la humanidad. El ahora crítico condensado en la imagen, es el ahora de la cognoscibilidad del pasado, que puede incluso recibir un grado de legibilidad mayor al que tuvo en su momento de existencia. Pero “el índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad” (*Ibid*:465 N3 1). La plenitud de sentido de una imagen puede ir desplegándose progresivamente a lo largo de la historia, de modo tal que su significación, vaya abriéndose paso y sea entendida o leída a contrapelo de la historia dominante. “El pasado se introduce en el presente y lo habita en razón de un «índice secreto» por el cual ambos se encuentran referidos a la redención” (Vélez, R. J., 1993:75). ¿Pero qué condiciones sociomateriales pueden hacer detener la historia o hacer legible ese ‘ahora crítico’?, ¿qué implicancias sociopolíticas asumiría dicha legibilidad? Probablemente y en función de lo que se viene sosteniendo, incluso en apartados anteriores, podemos pensar que las condiciones que pueden llegar a hacer posible la legibilidad del ahora crítico, están en relación con un grado extremo de pérdida de humanidad, de salvación, de toda permisible esperanza. Quizás llegado el límite extremo de la inhumanidad aparezca la humanidad.

Mientras que en Lukács las posibilidades que se hallan presentes en el objeto se agotan en él, “[...] con la diferencia de que no capta que en el sujeto estas posibilidades deben ser *reconocidas y vueltas a poner en acto*” (Infranca, A., *Op. Cit.* 71); en Benjamin el objeto, especialmente la obra de arte, es un producto social que ha incorporado inexorablemente en su misma creación de manera sedimentada a la sociedad. La obra no se agota en la vida o muerte del arte, sino en su transitoriedad y movimiento. La obra de arte es por sí misma devenir, acumula un tiempo inmanente que le es propio. La obra misma encierra y despliega la crítica, y su objeto es el descubrimiento del contenido de verdad de la obra de arte. En estrecha relación con el postulado benjaminiano, Th. Adorno menciona que las tensiones de la obra se cristalizan y constituyen su forma pura, porque las contradicciones sociales irresolubles figuran como problemas inmanentes a su forma. Por eso el arte no es algo para aprehender estéticamente, sino de modo no estético. Este tema será profundizado en el apartado siguiente.

No queremos dejar de destacar de todas formas que mientras en Lukács el movimiento comienza desde el sujeto, ya que es en el trabajo donde se convierte en ser social y consigue su auténtica libertad en el autodomínio de sí mismo, siendo un ser para-sí, cobrando sustancialidad el carácter genérico que le es intrínseco; en Benjamin son los objetos los que nos conducen en el camino hacia el reconocimiento de nosotros mismos. Mientras que en el primero son las relaciones sociales las que transforman al sujeto, en el segundo es el objeto el que porta de modo sedimentado esas mismas relaciones sociales.

Otra distinción que encontramos relevante entre ambos autores, es la cuestión que sostiene Lukács sobre la genericidad humana. Al respecto el autor afirma “que sólo quien vive en sociedad y participa de una sociabilidad tal puede ser considerado con pleno mérito como perteneciente al género humano” (*Ibid*:80). En el caso de Benjamin ocurre más bien el movimiento contrario, es la sociedad la célula alienante y asfixiante por antonomasia, y muchas veces solo saliéndose de ella el hombre puede ser tal. Es el caso del traperero baudelairiano, el dandy o inclusive el propio poeta que se mencionan en *París, capital del siglo XIX* los que pueden ver o ser más allá de la estructura social que antes que constituirlos, los oprime.

Por otra parte, el carácter procesual del trabajo, su dinamismo y movimiento hace que “[...] sufra radicales modificaciones en el proceso social que él mismo ha puesto en movimiento [...]” (*Ibid*: 79), es decir, si bien el proceso de socialización desatado a partir del trabajo es determinante en la genericidad del hombre, éste puede actuar en oposición a la sociedad. Asimismo cuando el trabajo es sometido ‘bajo formas económicas deshumanizantes’ se puede pensar la superación de la enajenación mediante la propia toma de conciencia que “abre nuevas perspectivas y dirige la praxis humana hacia la realización del valor” (*Ibid*: 82).

En el caso de Benjamin la superación de la enajenación solo es posible en un momento dado, en un tiempo-ahora en donde los objetos culturales cobran legibilidad, en un tiempo otro donde los objetos son extraídos del curso continuo de la historia de la que han formado parte. Los objetos debían ser reposicionados bajo una lógica más bien visual, figurativa, rechazando toda imposición relacionada al proceso narrativo progresivo, es decir al ‘progreso’. Debían conformarse entre su historia previa como ur-fenómenos, bajo el estado ruinoso en que se encontraban y la historia posterior producto de ser recuperados de los escombros en los que yacían. El pasado y el presente que se condensaban en el objeto involucraban una relación de alta tensión, un conflicto entre la historia previa y la historia posterior. Dicha tensión sería legible una vez que, el objeto sea arrancado de su historia lineal, y recolocado en una imagen dialéctica. El objeto extraído del continuum de la historia y reconstruido como objeto histórico, cargado políticamente, pensado para impactar visualmente actualizaba el presente y exigía de sus intérpretes una intervención activa, a partir de su propia experiencia, en el proceso de cognición del mismo.

En Lukács “el trabajo es convocado para cumplir la función de principio de la historia y en su desarrollo *hacer historia*” (Infranca, A., *Op. Cit.*:85), el trabajo es el motor de

la historia, ha conducido al hombre en el pasaje de ser inorgánico a ser social. El trabajo inclusive es el 'medio para el desarrollo futuro'. Esto lo posiciona en una historia de tipo lineal, que en términos de Benjamin habría que interrumpir. Esta historia siguiendo al autor berlinés es la que lleva las voces de los vencedores. Sin embargo, el mérito de Lukács radica en haber dado con la génesis y principio motor del género humano, a saber, el trabajo.

5.- La estética tardía de György Lukács y la estética benjaminiana: discusiones latentes

En la *Estética* las formas de objetivación (*Objektivierung*) aparecen a partir del trabajo. El arte es, en este sentido, la expresión más acabada de la objetivación de la conciencia del hombre. El artista en la obra de arte deberá objetivar no solo su esencia humana sino la esencia humana genérica (*Ibid:*142). En una clara cercanía a la obra de Kant *La crítica del juicio*, Lukács plantea que el artista debe expresar en la obra de arte lo universal de todos, y esto es posible porque la obra de arte (particular) es expresión de la esencia genérica de la humanidad o porque, la universalidad del género se expresa en la particularidad de la obra. Pero además se constituye como obra de arte en sentido estricto cuando produce una conmoción o estremecimiento en el espectador, es en ese momento, donde se ve cristalizada en el arte la relación sujeto-objeto. "[...] hasta el punto que el reflejo estético del usufructuario entra en sintonía con la obra, dando lugar a un fenómeno de catarsis artística" (*Ibid:*143). La obra de arte es resultado de la unión entre sujeto y objeto. Expone una doble relación entre realidad y obra, y entre obra y usufructuario. Éste se constituye como segunda subjetividad que ya está en la obra ya sea porque el artista ha previsto a qué usufructuario dirigirse o porque se dirige hacia el género en su totalidad. En ambos casos el artista debe alienar su propia subjetividad en el objeto (*Ibid:*146).

El arte conforma un elemento fundamental en el desarrollo del hombre ya que su existencia implica de modo más acabado la transformación de los objetos en-sí en objetos para-sí. El pasaje de los objetos que el hombre se representa en la mente a la concreta existencial real en el mundo, genera la posibilidad de objetos estéticos. "Por lo tanto, el arte es parte orgánica del desarrollo del trabajo, siendo el reflejo elemento fundante también de la actividad laboral [...]" (*Ibid:*156). El poder exteriorizar lo representado en la conciencia en la producción de un objeto estético u obra de arte es esencial para la producción artística. Por lo tanto, podemos ver que 'no puede existir objeto sin sujeto alguno', y en este sentido, es donde encontramos un fuerte distanciamiento con la estética benjaminiana del fragmento, donde se plantea dejarse llevar por el movimiento del objeto, hasta poder ser atrapado por su propia lógica interna. La obra es un producto social que ha incorporado inexorablemente en su misma creación de manera sedimentada a la sociedad. La recepción forma parte de la obra, ésta ya la ha incorporado en su propia creación. La obra no se agota en la vida o muerte del arte, sino en su transitoriedad y movimiento, es por sí misma devenir, acumula un tiempo inmanente que le es propio. La obra misma encierra y

despliega la crítica, y su objeto es el descubrimiento del contenido de verdad de la obra de arte². En la estética de Lukács, la sociedad se puede expresar a través del artista y de la obra de arte singular. La unidad entre individuo y género se halla en continuo proceso de constitución, y este movimiento se cristaliza en el arte. Pero es el artista quien se encuentra en relación dialéctica con la sociedad, y en quien recae encontrar nuevas formas estéticas que apunten a recuperar la subjetividad genérica.

Para Lukács es en la obra de arte donde el usufructuario reencuentra una solución a sus propias necesidades de la vida cotidiana. El arte es principio y resultado de las formas de reflejo de la realidad y además productor de una subjetividad genérica en la que el artista cumple un papel fundamental. Sin embargo, esconde un riesgo: el de crear un mundo ficticio que actúe como escapatoria de la alienación dominante. Por ello el arte debe producir hombres comprometidos y debe ser instrumento para que los hombres vivan plenamente su vida cotidiana (Infranca, A., *Ibid*: 159). La práctica es el único criterio que nos permite determinar la validez del reflejo y es la posibilidad que permite utilizar la teoría como instrumento para la transformación social.

En Benjamin vemos que por un lado, el despliegue de lo que se denominó segunda técnica, puede habilitar formas experienciales nuevas que encierran de suyo acción y reflexión cuando son vehiculizadas por objetos culturales que, en sus fisuras, muestran su potencial crítico y una historia que debe seguir re-escribiéndose. En donde el sujeto integra su experiencia en la des-integración, bajo subterfugios secretos, invisibles, crípticos. Esa peculiar re-integración es lo que constituyen las imágenes dialécticas³. Pero por otro lado, observamos cómo esos mismos objetos e instrumentos técnicos pueden contribuir a la miseria del hombre y a una decadencia cultural sin precedentes, siendo funcionales a una historia cultural que enfatiza ciertos sectores y voces por sobre otros, que entierra a aquellas muestras vivientes de la tensión y lucha permanente que ha caracterizado a la humanidad, y que coloca la vulgaridad por sobre la calidad, la ignorancia por sobre la reflexión, la celeridad por sobre la crítica, la alienación por sobre la libertad. Frente a todo ello, en un contexto sumamente convulsionado, es que el crítico cultural berlinés se posicionó, creando una obra que es en sí misma una alegoría, y que como tal, exige reflexión y acción. Por eso “la subjetividad que se precipita en el abismo de la significaciones «se hace formal garante del milagro, porque anuncia la acción divina misma». En todas sus fases ha pensado simultáneamente Benjamin el ocaso del sujeto y la salvación del hombre” (Adorno, T., 1962: 120).

² En estrecha relación con el postulado benjaminiano, Th. Adorno menciona que las tensiones de la obra se cristalizan y constituyen su forma pura, porque las contradicciones sociales irresolubles figuran como problemas inmanentes a su forma. Por eso el arte no es algo para aprehender estéticamente, sino de modo no estético [Ver Adorno, Th., (1970) *Teoría estética*, Trad. Fernando Riaza, Buenos Aires, Ed. Orbis Hyspamerica, 1984, p. 13 y ss].

³ Al igual que Hegel, Benjamin “tiene la esperanza de considerar a la cosa tal como es en sí y para sí. [...] Pero a diferencia de Hegel, sujeto y objeto no se desarrollan como últimamente idénticos sino que, más bien, la intención subjetiva se representa como apagada en el objeto [...] El pensamiento se echa encima de la cosa, como si quisiera convertirse en acto, olor, sabor” (Ver Adorno, Th., “Caracterización de Walter Benjamin” en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, p. 124-125).

Entre la totalidad y el fragmento: un diálogo entre György Lukács y Walter Benjamin

En Lukács, en cambio, el arte debe que ser capaz de mostrar la esencia de la historia. En este sentido, la obra es imagen de una totalidad, para el caso lukacsiano una “totalidad intensiva”, por ser representación coherente y unitaria de las determinaciones esenciales de la realidad objetiva. Asimismo el arte debe ser expresión de lo “típico” en el que convergen personajes o situaciones típicas que enuncian las contradicciones de la sociedad.

Lo típico, es en efecto, el terreno intermedio en el cual se concentra una tal significación generalizada de la individualidad de hombres, situaciones, actos, etc., sin generalizar por ello su individualidad, sino, por el contrario, intensificándola (Lukács, G., 1963:316).

La obra de arte que represente auténticamente la dialéctica del mundo y de la realidad debe poder captar el proceso de la evolución humana que muestra las contradicciones sociales pasadas y futuras en permanente superación y transformación. Las reflexiones de Lukács se enmarcan de esta manera en las discusiones entre realismo y naturalismo, o realismo y vanguardismo. Considerando a Balzac, Stendhal, Dickens y Tolstoi como representantes de una literatura realista y dialéctica de la realidad. El naturalismo en cambio, implicaría una distorsión en la representación de la realidad, ya que los escritores naturalistas estarían alejados de la misma en la medida que no tendrían una participación activa en las luchas sociales de su tiempo y se limitarían a una mera contemplación y descripción del mundo. El naturalismo se ve imposibilitado de poder expresar en la obra de arte la esencia del género humano por su distanciamiento y pasividad en la realidad. En el siglo XX son ejemplos de un antirrealismo aún más acentuado que el naturalismo, Kafka, Proust y Joyce, enmarcados en lo que Lukács denomina vanguardismo. Por el contrario, Gorki, Thomas Mann y Romain Rolland serían los exponentes de una tendencia realista.

Es evidente que Lukács se mantiene en un esquema moderno para pensar el arte contemporáneo, y que sus categorías de análisis en algunos casos resultan insuficientes. Acudir a una tendencia realista para dar cuenta del verdadero desarrollo dialéctico de la historia partiendo de la particularidad como superación de la singularidad y la universalidad puede resultar un equívoco, sobre todo si el horizonte de posibilidad es transformar la realidad. Ésta ya ha sido configurada en esos términos que conllevaron precisamente a la opresión social. Asimismo que la superación tanto de lo singular como de lo universal en lo particular haga surgir un tipo de objetividad y de representación que recaiga en la honestidad del escritor en reflejarla tal y como es y en la selección de aquello que sea típico para representarla, nos parece una empresa sumamente ambiciosa, exigente y poco plausible. Quizás el repudio al sistema social y económico no debiera ser expresado desde las mismas condiciones que lo generaron, en ello incurrieron Lukács y las vanguardias. Al respecto Lukács sostiene: “La realidad que el vanguardismo niega y se esfuerza por destruir estéticamente es el punto de partida y la meta al mismo tiempo del «efecto de extrañación» (Lukács. G., 1963: 472). Lukács crítica al vanguardismo en parte en lo que él mismo yerra.

En otro lugar y a propósito del arte alegórico menciona:

[...] el arte alegórico busca y encuentra del arte decorativo un sucedáneo del «mundo» conformado. [...] A diferencia de lo que ocurre en la verja ornamentística puramente geométrica, en la alegórica-decorativa se preservan siempre de un modo u otro, con mayor o menor claridad, determinados restos de la objetividad concreta eliminada, y el tipo de esa preservación refleja precisamente la misión social que ha llevado a esa esencia decorativa, a esa alegoría. Es perfectamente claro incluso cuando el arte de vanguardia se limita consecuentemente a la bidimensionalidad, cuando elimina toda coseidad concreta mediante el dibujo geométrico, lo que se produce no es una vuelta a la ornamentística geométrica, sino la imposición de un principio decorativo específicamente moderno. Cuando más enérgicamente se impone este principio, cuanto más resueltamente elimina de las obras toda coseidad concretamente conformada, tanto más claramente se manifiesta la significación propia de este principio decorativo, tanto más fácilmente puede desprenderse de las alegorías y transformarse en entidad viva independiente (*Ibid: 473*).

Para Lukács, la alegoría presente en las obras de vanguardia, cuánto más intenta aniquilar todo rastro de coseidad, mantiene presente el principio decorativo propio de la sociedad de consumo y la publicidad, que constituiría una forma más de manipulación y atracción hacia el sistema capitalista. Razón por la cual, para el filósofo húngaro la obra debe poder plasmar las situaciones típicas de opresión social intensificándolas. Lukács no confía que en el vaciamiento de sentido surja un sentido, siendo que el sentido alegórico termina convirtiéndose en un principio decorativo que contribuye a la opresión social que se intenta mostrar. De hecho sostiene que:

cuando domina la religión, una trascendencia universalmente considerada existente y verdadera degrada la independencia de los objetos cismundanos hasta hacer de ellos meros emblemas de un sentido alegórico, mientras que en el arte contemporáneo este proceso de destrucción parte consciente e inmediatamente del sujeto individual, el cual pone individualmente, autónomamente, esa «trascendencia vacía», la Nada como cumplimiento paradójico del vacío así producido, como glorificación paradójica del campo de ruinas conseguido. Como es natural, el fundamento de esos actos es social, pero esa génesis les da simplemente una naturaleza penetrantemente ligada a las condiciones de la época, sin debilitar su carácter solipsista (*Ibid:470*).

De esta forma vemos cómo el arte alegórico según Lukács no logra plasmar la relación del hombre con el mundo y del ser concreto de su tiempo de modo que no puede ser expresión del arte auténtico, de aquel que “logra levantar las figuras y los destinos hasta el plano de lo típico, al conseguir así efectos catárticos en el receptor, levantando también aquello a lo que da forma, y a aquel que recibe lo conformado, mientras dure, al menos, el disfrute artístico” (*Ibid: 540*). El arte vanguardista en este sentido, relacionado con una trascendencia vacía ha contribuido a la destrucción del

Ser-para-sí de la obra, entendiéndose éste como una 'unidad dialéctica del Ser-para-nosotros y del Ser-en-sí', ya que es expresión de una refiguración de la realidad subjetiva e individualista que intenta alejarse de la misma aumentando paradójicamente su dependencia de la realidad.

El intento de obtener directamente de una mera subjetividad- siempre privada- la plenitud de una obra de arte resultará siempre ser una ilusión, se fundará siempre en una trascendencia que en realidad será vacía, no tendrá más contenido que la Nada; por eso todo lo conformado lo será arbitrariamente; la pretensión de ser para sí se disuelve necesariamente en nulidad (*Ibid*: 544).

Sin embargo, si las categorías modernas configuraron un mundo que en su creación, producción y despliegue ensalzan a ciertos sectores sobre otros imponiendo objetos culturales hegemónicos acallando las voz y la presencia de otros sectores y espacios; es menester entonces patear el tablero y establecer nuevas condiciones de producción y desarrollo cultural. En ese sentido, la apuesta benjaminiana sobre el arte nos resulta significativa, no solo para pensar el arte contemporáneo sino sobre todo para pensar otras formas de experiencias subjetivas. Benjamin y Bürger coinciden en identificar en las vanguardias una "opción crítica dentro de la misma institución arte donde el receptor puede elegir si acepta o no el compromiso ideológico insinuado en la obra" (Monsalve, M.; Salve, M. C.: 16). Esa negación de sentido, ese vaciamiento y fragmentación de la obra constituye precisamente una posibilidad de transformar la experiencia estética en una experiencia política. La fuerza de la alegoría presente en muchas de las obras de vanguardia y del arte contemporáneo radica en la potencialidades que encierra al proyectarse como algo producto de la decadencia y de las ruinas pero que en la destrucción y el empobrecimiento de la experiencia, en la posibilidad de la imposibilidad, en el vaciamiento y en la más pura fantasmagoría, en el fracaso y en la desesperación, en aquello que no se muestra o no se dice, se encuentra latente "[...] nuestro propio «principio esperanza» a través de la manera en que el Antes reencuentra al Ahora para formar un resplandor, un relampagueo, una constelación en la que se libera alguna forma para nuestro propio Futuro" (Didi-Huberman, 2009:46). Esto evidentemente no fue visto o contemplado por Lukács. Por el contrario, el filósofo húngaro acusa a Benjamin en su estética tardía, al decir que:

[...] lo único que interesa a Benjamin [...] es mostrar la equiparabilidad estética (o incluso trascendente a la estética) de la alegoría; por ello no pasa de la mera descripción, aunque sin duda generalizada conceptualmente. No se interesa, en cambio, por el hecho de que esa tendencia a hacer que lo cósmico sea imponente es lo mismo que una fetichización de las cosas, mientras que el reflejo antropomorfizador, al llevar hasta el final una tendencia desfetichizadora, arrastra en si la posibilidad de un adecuado conocimiento de las cosas como mediadoras de las relaciones humanas (Lukács, G., 1963:462).

El reflejo estético para Lukács comprende y reproduce la totalidad de la realidad. La obra de arte porta en sí una unidad que la realidad no tiene y es, en ese sentido, un

principio ordenador de la misma, en la medida que contribuye sustancialmente en el despliegue de la autoconciencia del hombre. La obra como un mundo creado por el hombre a partir del reflejo del mundo del hombre implica un conocimiento del mundo que “hace vivo el aquí y ahora histórico del momento reflejado”. La obra no puede expresar la totalidad extensiva de la vida pero sí la totalidad intensiva refiriéndose a las determinaciones que comportan un valor sustancial para la fracción de vida que se intenta plasmar en la obra y que son fundamentales en el conjunto del proceso de la vida.

6.- Conclusiones

A lo largo del trabajo hemos intentado mostrar el diálogo en gran parte divergente entre las teorías políticas y estéticas de dos de los filósofos más importantes del siglo XX, que han marcado sin duda con sus producciones teóricas y su accionar político, desmesurado, ambiguo e inequívoco, todas las reflexiones ulteriores.

Nos resulta insoslayable mencionar el gran aporte que implicó en su época y en la posteridad la obra juvenil de Lukács, incidiendo en autores de la talla de Walter Benjamin. *Teoría de la novela, El alma y las formas, Historia y conciencia de clase* son resultante de una época que mostraba a todas luces el derrumbamiento de la cultura burguesa, y por ello, la constante que se presenta en el autor en su intento de aspirar o configurar una totalidad resquebrajada por hechos históricos sin precedentes.

Algunos años después, e influido por estas obras, Benjamin nos muestra una filosofía que configura precisamente a partir de la desazón generalizada, de un mundo caído en ruinas y de un sujeto totalmente fragmentado, la posibilidad de articular, ya no una totalidad, sino la realidad a partir de lo fragmentario y residual que ésta ha dejado. Es entre los escombros en donde yace la esperanza de los desesperanzados.

En su obra tardía, intentamos presentar los escritos de Lukács en cierta continuidad con sus obras juveniles, y no como habitualmente se lo considera, como un “viraje ontológico”. *Historia y conciencia de clase* constituye un presupuesto imprescindible para la *Ontología*, allí

el trabajo se vinculaba con la forma fenoménica de la mercancía, con el trabajo asalariado y alienado, el cual constituye, a su vez, una forma cosificada y enajenada de la praxis. En la *Ontología*, el trabajo es, en cambio, el principio fundamental del individuo y de su subjetividad, es decir, del hombre que hace historia y reproduce en su conciencia y en la praxis de su vida cotidiana la propia humanidad (Vedda, M.; Infranca, A., 2004:25).

En este sentido, abonamos el concepto que desarrolla ampliamente el autor y que marca todos los escritos tardíos, que es el concepto de *trabajo*, como la verdadera esencia del ser humano y como el auténtico fundamento de la humanidad, en la medida que instituye todas las relaciones sociales y es causa del ser social, de su

plena realización. En sintonía con la *Ontología del ser social* se entiende su *Estética*, que ya anticipaba muchas de las cuestiones que posteriormente escribiría en su *Ontología*. En su *Estética* Lukács insistía en su teoría de la mimesis y el reflejo, sosteniendo que es el hombre el que reproduce los objetos externos según sus propias facultades y no según la naturaleza de los objetos.

Todas las obras de arte auténticas son antiteodiceas en sentido literal. Pues esas obras ofrecen- de acuerdo con la verdad objetiva- una disposición u ordenación de las relaciones entre el hombre y el mundo externo, y una disposición de la vida interior humana, del comportamiento del hombre consigo mismo, en las cuales esas interrelaciones objetivas de la realidad aparecen como fundamento de la consumación de la obra, como reflejos de contenidos objetivamente típicos de la vida humana, y que, por serlo consiguen en la individualidad de la obra su forma típica particular (Lukács, G., 1963:539).

Es decir, el arte debe contribuir a acentuar la relaciones típicas del hombre con el mundo y con otros hombres, de modo tal que mediante esa vivencia espontánea la humanidad se conozca a sí misma y conozca su relación con la realidad exterior. El arte debe producir en la consumación de la obra la autoconscienciación del género humano. Ahora bien ¿cuál es la realidad que se trata de representar? La postura lukacsiana es bastante ambigua y problemática en esta cuestión ya que pareciera ser que por un lado supone que el arte realista refleja una realidad que es de suyo verdadera por la honestidad que porta el artista o porque se ha sujeto a determinados modelos o arquetipos, y al mismo tiempo, menciona que la realidad se construye en la praxis y es resultado de la creación artística que tiene fines intrínsecamente pedagógicos o educativos. Esta ambigüedad explica en gran parte la imposibilidad de Lukács de poder comprender el arte de vanguardia.

Por el contrario vemos desde las obras tempranas de Benjamin hasta sus obras tardías que el arte alegórico (criticado por Lukács en la medida que contribuye a la opresión ocultando las formas típicas de relación social entre los hombres y con el mundo) es abordado por el autor berlinés desde su tesis doctoral rechazada -*El origen del Trauerspiel alemán*- hasta su obra póstuma el *Libro de los pasajes*, como una forma que en la caducidad, en la fragmentación, en el sinsentido encuentra un sentido consumado, y es expresión de configuraciones subjetivas que en su posibilidad logran muchas veces sustraerse del mundo alienado y dan forma y con-forman muchas de las expresiones del arte contemporáneo. En los procedimientos de montaje más recientes del último tercio del siglo XX se rompe con la centralidad del autor en tanto único productor de la obra y la creación de la misma se hace extensiva a los propios espectadores, que ahora son parte de la obra y al mismo tiempo la contemplan. “[...] Los nuevos procedimientos de montajes descentralizan el lugar del autor y del sujeto, pues establecen una relación dialéctica entre la apropiación discursiva de objetos y el sujeto en tanto que autor, que se niega y se constituye simultáneamente en el acto de la cita” (Buchloh, B., 2004:103). Estas formas de creación estética con cierto tenor rupturista configuran una experiencia subjetiva de autor/espectador/lector que involucra el accionar, la reflexión, el conflicto, la criticidad y la participación

inoslayable del público. En definitiva: su compromiso para con la obra, para con la narratividad de la obra, radica en su ausencia o desdibujamiento, lo que impulsa al espectador/autor a escribir, diagramar, esbozar lo no predeterminado, previsto o prefijado. Esas líneas que se entrelazan en el montaje de la obra entre el autor/lector y la obra que se (des)hace, prefiguran experiencias perceptivas colectivas, y al mismo tiempo, cuestionan la función de la obra como mera mercancía y solapadas consiguen en algunos casos, no ser capturadas por la industria del mercado.

Esas experiencias perceptivas, con gran sentido alegórico confluyen en un espacio y un tiempo dislocados, fuera de lugar, lo que daría cuenta de una suerte de extemporaneidad e inespacialidad que, en rigor de verdad, podría involucrar una praxis que se re-visita, re-visiona, re-evalúa a sí misma, a los otros y a la realidad misma; proveyendo de formas sociopolíticas y experienciales novedosas.

Para finalizar, quisiéramos retomar dos afirmaciones de los autores que a nuestro criterio enuncian con claridad sus posiciones. La primera pertenece al filósofo húngaro y la segunda al berlinés:

el progreso de la humanidad en las sociedades de clases fue ya capaz de destruir la pretensión de la religiones por lo que hace a la explicación de la realidad objetiva, al sometimiento del arte, a la transformación de su simbolismo formador y creador de mundo en una alegoría decorativa, a la fundamentación de la eticidad humana en la esperanza en el más allá. Pero ese progreso no consiguió romper la última vinculación de los hombres a un más allá vacío, a una necesidad religiosa abstracta. Solo el orden socialista será capaz de eso (Lukács, G., 1963:573).

Únicamente quien supiera contemplar su propio pasado como un producto de la coacción y de la necesidad, sería capaz de sacarle para sí el mayor provecho en cualquier situación presente. Pues lo que ha vivido es, en el mejor de los casos, comparable a una bella estatua que hubiera perdido todos sus miembros al ser transportada y ya sólo ofreciera ahora el valioso bloque en el que uno mismo habrá de cincelar la imagen de su propio futuro (Benjamin, W., 1989c:57-58).

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor, (1962) *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel.
- Benjamin, W., (1972) *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Trad. Jesús Aguirre, Buenos Aires, Taurus, 1989.
- ----- (1982) *Libro de los pasajes*, Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, ed. Rolf Tiedemann, 2005.

- ----- (1989a) *Obras*, Libro II, Vol. 1, Trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2007.
- ----- (1989b) *Obras*, Libro II, Vol. 2, Trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2009.
- ----- (1989c) *Obras* Libro IV, Vol. 1, Trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2010.
- ----- (2013) *Historias desde la soledad y otras narraciones*, Trad. Ariel Magnus, Editor Jorge Monteleone, Buenos Aires, El cuenco del plata.
- Buchloh, Benjamin, (2004) *Formalismo e historicidad. Modelo y métodos en el arte del siglo XX*, Trad. Carolina del Olmo y César Rendueles, Madrid, Akal,.
- Catanzaro, Gisela, (2011) “*De la políticas del lenguaje: «discurso» y «narración», a partir de algunas reflexiones de Walter Benjamin*”, en AVATARES de la comunicación y la cultura, N° 2.
- Didi-Huberman, Georges, (2009) *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid, Abada, 2012.
- Infranca, Antonio, (2005) *Trabajo, individuo, historia. El concepto de trabajo en Lukács*, Buenos Aires, Ed. Herramienta.
- Infranca, A.; Vedda, M., (2004) “Introducción” en *Ontología del ser social. El trabajo*, Edts. Miguel Vedda y Antonio Infranca, Buenos Aires, Ed. Herramienta.
- Ludz, P., (1967) “Marxismo y literatura. Introducción crítica a la obra de György Lukács”, en Lukács, G., *Sociología de la literatura*, Trad. de Michael Faber-Kaiser, Madrid, Península.
- Lukács, György, (1985) *El alma y las formas. Teoría de la novela*, Trad. Manuel Sacristán, Barcelona-México, Ed. Grijalbo.
- ----- (1955) *Problemas del realismo*, Trad. Carlos Gerhard, México, FCE, 1966.
- ----- (1963) *Estética. La peculiaridad de lo estético*. 4 vols. Trad. Manuel Sacristán, Barcelona-México, Grijalbo, 1967.
- ----- (2004) *Ontología del ser social. El trabajo*, Edts. Miguel Vedda y Antonio Infranca, Buenos Aires, Ed. Herramienta.

- Marx, Karl, *Manuscritos económicos-filosóficos* de 1844, Trad. Miguel Vedda, Fernanda Aren, Silvina Rotemberg, Buenos Aires, Colihue, 2004.
- Monsalve, Margarita y Salive, María Clara, *Experiencia estética y crisis de la modernidad*, Bogotá, Programa de maestría: Historia y teoría del arte y la arquitectura, Universidad de Colombia, Documentos de Historia y Teoría, TEXTOS [7].
- Sefchovich, Sara, (1979) *La teoría de la literatura de Lukács*, México, UNAM.
- Vélez, Rubén Jaramillo, (1993) “Sobre la filosofía de la historia de Walter Benjamin” en Gabriela Massuh y Silvia Fehrmann (edts.), *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza/Goethe-Institut.