

ACERCA DE LA TEORÍA LUKÁCSIANA DEL CINE

SOBRE A TEORIA DO CINEMA EM LUKÁCS

Francisco García Chicote*

RESUMEN: El artículo analiza las dos contribuciones lukácsianas a la teoría del cine: la primera de 1913 y la segunda de 1963. Aborda el problema de en qué medida ambos intentos se conjugan con las perspectivas filosóficas que Lukács fundaba en cada uno de esos períodos. Las diferencias entre ambos tienen que ver con los modos en los que la vida cotidiana era entendida. Así, el artículo intenta desarrollar las implicancias éticas y teóricas de los dos momentos, y cuestiona las interpretaciones de la crítica.

Palabras clave: György Lukács; film; vida cotidiana; neokantismo; realismo.

ABSTRACT: The article analyzes the two lukácsian contributions to a theory of film: the first one of 1913, and the second one of 1963. It approaches the question of in what measure both attempts relate to the philosophical perspectives that Lukács supported in each of these periods. The differences between both deal with the opposite ways in which everyday life is to be understood. Thus, the article tries to develop the ethical and theoretical foundations of both moments, and questions the interpretations of previous criticism.

Keywords: György Lukács; film; everyday life; Neo-Kantianism; realism.

* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) – Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina. Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Docente en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM-IDAES). E-mail: fgchicote@gmail.com.

Rechazo de la vida

György Lukács se dedicó a cuestiones teóricas sobre el cine en dos momentos, muy distantes entre sí, de su vasta producción. El primero de ellos se vio expresado en un ensayo de 1913 titulado “Reflexiones sobre una estética del cine”, publicado en la *Frankfurter Zeitung*. En dicha ocasión, el diario había convocado a un concurso de trabajos que trataran sobre los fundamentos teóricos del arte cinematográfico; la contribución de Lukács, que compitió con escritos de, por ejemplo, su amigo Ernst Bloch, salió ganadora y meritó su publicación. Por motivos de interés, competencia y urgencia política el filósofo húngaro no volvió a pronunciarse públicamente sobre el cine hasta casi medio siglo después, en una pequeña serie de escritos publicados en la revista italiana *Cinema nuovo*, fundada por Guido Aristarco, un teórico marxista del cine con concepciones muy afines a las del viejo Lukács, con quien incluso compartía cierto afecto. A estas consideraciones en *Cinema nuovo* le siguieron el capítulo, de unas treinta páginas, dedicado al *Film* en su *Estética* (aparecida en 1963), un prefacio epistolar al libro de Aristarco *Il dissolvimento della ragione: Discorso sul cinema* de 1965 y unas entrevistas ya hacia los últimos años de su vida que fueron publicadas en la revista húngara *Filmkultúra*. Si ha de compararse el tratamiento que Lukács le confiere al cine con, por solo nombrar dos ejemplos, aquellos dedicados al problema de la especificidad literaria o la forma mercancía, se torna evidente el pequeño papel que el cine observa en su desarrollo teórico, algo que es congruente con la escasa atención que la crítica ha puesto sobre este tema.¹

A pesar de su poca incidencia en el total de su producción, los trabajos de Lukács sobre el cine se encuentran orgánicamente relacionados con sus dos intentos de escribir una estética sistemática. Como ya se ha dicho, el escrito *Film* es un capítulo de su *Estética*, solo concluida en parte y publicada en 1963. Los escritos de finales de la década del 50, el prefacio epistolar al libro de Aristarco y las entrevistas dictadas hacia el final de su vida giran en la órbita de este capítulo que se encuentra, como se fundamentará más adelante, profundamente articulado en el sistema teórico de la *Estética*. El trabajo de 1913, en cambio, no se halla contenido dentro de ningún escrito más amplio: tiene valor propio y se acerca a la práctica ensayística tan ejercitada por Lukács en esa época. Pero “Reflexiones sobre una estética del cine” pertenece a los años que el joven Lukács dedicó a la producción de una estética sistemática, la llamada “Estética de Heidelberg” (*Heidelberg Philosophie der Kunst 1912/1914*). Abandonada con el comienzo de la primera guerra mundial, sus borradores manuscritos fueron descubiertos luego de la muerte de Lukács. Las “Reflexiones...” retoman en gran medida la línea de pensamiento neokantiana que regía las posiciones teóricas y éticas del joven Lukács, presentes, por ejemplo, en la colección de ensayos de 1911 *El alma y las*

¹Más allá de las controversias originadas por las publicaciones en *Cinema nuovo*, que desencadenaron una serie de críticas y defensas publicadas en la misma revista, solo un puñado de teóricos han prestado atención a los escritos mencionados de Lukács. Entre ellos se encuentran Thomas Levin, con un artículo publicado en *New German Critique* a finales de la década de 1980 (“From Dialectical to Normative Specificity: Reading Lukács on Film”, traducido a mediados de los 90’ al alemán), Judit Bárdos, con una breve exposición de 1990 (“György Lukács and the Art of Film. On a Chapter of his *Characteristic of Aesthetic Quality*.”), Aian Aitken, con un capítulo dedicado a las aproximaciones marxistas en la definición teóricas de la especificidad del cine en su libro *European Film Theory and Cinema*, de 2001, Miguel Vedda, con un artículo de 2005 (“György Lukács y la estética del film”), Susana Sel y Luis Gasloli (“A propósito de ‘Reflexiones sobre una estética del cine’”), y el trabajo de Gábor Gángo, de 2010, que rastrea la presencia de Kracauer y Benjamin en la estética tardía de Lukács, especialmente en lo referente al arte cinematográfico.

formas, que gira en torno a la trágica distinción entre el caos de la multiplicidad de la empiria y la posibilidad de sentido unívoco dentro de la forma artística. Junto con toda una corriente de pensadores germanos entre los cuales se hallaba, por solo nombrar a uno, Thomas Mann, Lukács veía en la sociedad del capitalismo desarrollado una separación irreconciliable entre esencia y existencia y rechazaba, consecuentemente, todo intento de praxis vital que estuviera orientado a la concreción de sentido en la materialidad de las relaciones subjetivas. La conciencia de esta separación, que lo alejaba tanto de posiciones políticas socialistas como de una cosmovisión romántica de la vida que abogara por una poetización de la empiria, llevaba consigo una ética del trabajo artístico. Porque en el correlato subjetivo, el divorcio de esencia y existencia se expresaba en el par “espíritu” *vs.* “vida” (*Geist vs. Leben*). Para el Lukács de estos años, el arte era la única esfera de la praxis humana en la que el espíritu podía dar sentido a la materia mediante la dación de forma y conciliar, de esta manera, existencia y esencia. Gracias, por un lado, al estatuto autónomo de la obra de arte -entendido como rechazo total de la vida- y, por el otro, a la posibilidad de dación de forma dentro de los límites de la obra, la obra artística se elevaba por sobre el mundo material de los hombres como único lugar donde el sentido era posible.²

En el contexto de ese desarrollo, el breve trabajo de 1913 tiene una doble relevancia. Por un lado, Lukács mantiene esta diferencia tajante entre “espíritu” y “vida”. Al caracterizar el teatro en contraposición con el cine, el autor sostiene que en el teatro, el presente es “*presente* absoluto”. A diferencia de lo que sucede en la vida, en la que pasado, presente y futuro no conforman una unidad sino que se presentan como elementos discontinuos y carentes de significación el uno para el otro, en la configuración artística del drama los tres elementos están presentes en uno y conforman una unidad plena de sentido que se intensifica en el hecho de la representación en escena y su comunicación a la audiencia. Lukács sostiene que en el teatro “el destino es lo presente en sí” (LUKÁCS, 1989, p. 71).³ Lo que el autor de “Reflexiones...” quiere decir con “estar presente” solo puede ser entendido dentro del contexto de su cosmovisión neokantiana de rechazo total de la vida cotidiana (“la así llamada ‘vida’”):

estar presente, es decir, vivir exclusivamente y realmente de la forma más intensa posible, es ya de por sí destino; solo que la así llamada “vida” no logra nunca una intensidad vital capaz de elevarlo todo a la esfera del destino (LUKÁCS, 1989,

²Para comprender esta posición teórica y ética puede leerse el cuento de Thomas Mann “Muerte en Venecia”. Su protagonista, Gustav von Aschenbach, encarna la posición del rechazo total de la sensualidad de la materia, por considerarla falsa, y se consagra a la obra de arte. Lo ilustrador del cuento de Mann, más allá de la tipificación de esta posición, reside en la demostración de cuán trágicamente errados estaban aquellos que pensaban de esta manera. Mientras que Gustav von Aschenbach termina siendo absorbido por la sensualidad de la vida y paga el precio de su insensata disciplina con su cordura y, finalmente, con su muerte, Lukács perdió a su amada Irma Seidler, a quien rechazó no por falta de amor sino por un obstinado refugio en la “obra”. Seidler se internó en el mar y murió. A los seis días de su muerte, Lukács escribe de manera confusa en su diario privado que “[n]adie es tan miserable que dios no pueda hacerlo aún más miserable” [...] Quizás habría podido salvarla si la hubiera tomado de la mano y conducido. No lo hice. Y todo lo demás ha sido consecuencia de esto. [...] Solamente si hubiera hecho todo lo posible, y además con algún resultado -solo en ese caso mi vida tendría derecho a llamarse ‘vida’” (LUKÁCS, 1985, p. 106s.). En referencia al neokantismo, más tarde diría Lukács que dicha filosofía murió en las trincheras de la primera guerra mundial, en alusión al pensador alemán Emil Lask, quien no solo fundamentó teóricamente la participación de Alemania en la guerra, sino que también se enlistó voluntariamente (en KADARKAY, 1991, p. 158). Para Lask, la guerra y la muerte eran ámbitos de posibilidad de sentido (una posición que Max Weber apoyaba totalmente).

³Y continúa más adelante: “[el buen actor de teatro] es la persona totalmente presente, en la cual, en las palabras de Dante, el ‘essere’ es idéntico a la ‘operazione’” (LUKÁCS, 1989, p. 72).

p. 72)

Dado que este tipo de intensidad no se da en el cine, todos los intentos de integrar una teoría estética del cine dentro de las consideraciones sobre el teatro estarán destinados al fracaso. De hecho, el punto central del trabajo de Lukács reside en la insistencia de una estética propia del cine que dé cuenta de su especificidad.⁴

¿Qué es, entonces, lo peculiar del cine? Para las “Reflexiones...”, la forma en que aparecen representadas las cosas, las personas y sus acciones en la pantalla cinematográfica corresponde fielmente con la forma en que estas ocurren en la “así llamada 'vida'”. El mundo del cine es un mundo sin trasfondo ni perspectiva, sin distinción de pesos y cualidades, “es una vida sin medida ni orden, sin esencia ni valor; una vida sin alma, hecha de pura superficie” (LUKÁCS, 1989, p. 72). La fidelidad del cine a la vida (no a la *vida* como en el teatro) y a los seres humanos (no a los *seres humanos*) tiene que ver para el joven Lukács no solo con el proceso de reproducción fotográfica que se encuentra en la base del cine, sino también con el hecho de que el curso de la acción cinematográfica no se halle, como en el drama, articulado por la necesidad sino por la posibilidad. Dado que el mundo del cine aparece en la forma discontinua y dispersa de la cotidianidad, el progreso de la acción se le presenta a la audiencia de la misma manera en que ella experimenta su propio mundo sinsentido. La contingencia es el principio rector del progreso de la acción en el cine.

Ahora bien, se ha dicho que el ensayo de 1913 tiene una doble relevancia. Por un lado, ya se ha explicado su articulación con el neokantismo del joven pensador húngaro. Por el otro, hay indicios en este trabajo de la superación por parte de Lukács de esta posición teórica de la dualidad del mundo. Vistas en perspectiva, las “Reflexiones...” señalan algunas tensiones que, años más tarde, resultarán en la adopción teórica, de la mano del socialismo, de “la unidad material del mundo como un hecho indiscutible”.⁵ Lo interesante aquí es que para Lukács el hecho de que la fidelidad del cine a la vida (sin sentido) no es, como se pensaría a partir de una visión trágica neokantiana, la marca de su *handicap* sino la fuente de su potencialidad como “*belleza*”. Porque la contingencia rectora del curso de la acción es, dadas las características técnicas del arte en cuestión, lo que permite que todo sea posible y auténtico en el cine. En este sentido, el cine se acerca a lo maravilloso *desde* la vida (dado que no presenta, como suele suceder en el género maravilloso, un corte total con la vida) y tiende a una conciliación entre esencia y existencia.

“*Todo es posible*”: ésa es la cosmovisión del cine y puesto que su técnica expresa en cada momento individual la realidad absoluta (aunque solo empírica) de ese momento, la validez de la “posibilidad” es superada como una categoría contrapuesta a la realidad; ambas categorías son superadas, concluyen en una identidad. “Todo es verdadero y auténtico, todo es igualmente verdadero e igualmente auténtico”: eso enseñan las secuencias de imágenes del cine (LUKÁCS, 1989, p. 73).

⁴Como bien indica Levin en un artículo que será discutido a lo largo de este trabajo, ya desde el título (en alemán: “Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos”) se advierte la postura de Lukács a favor de un tratamiento autónomo del cine. Lukács opta por el término *Kino*, dejando de lado todas las otras formas alemanas que presentan la idea de “teatro” (*Filmschauspiel*, *Kinoschauspiel*, *Kinodrama*, *Lichtspieldrama*, etc.) (LEVIN, 1987, p. 39).

⁵Lukács, *La peculiaridad de lo estético*. p. 36. La idea de que en el trabajo de 1913 se encuentran indicios de superación de la visión trágica del mundo es mencionada por Vedda (2005, p. 47).

En su extenso artículo sobre Lukács y el film, Tom Levin ve en este párrafo el punto culminante de la teorización del filósofo húngaro sobre el arte cinematográfico. Para el catedrático de Princeton, Lukács presenta aquí una concepción dialéctica del cine en la que entran en juego dos registros: el indicial, producto de la base fotográfica del cine, y el artístico, que tiene que ver con la posibilidad de montaje y que estaría orientado a tornar “fantástico” lo indicial. Según Levin, Lukács hace referencia a una “oposición dialéctica” en el pasaje recién citado y, con el fin de que el pasaje, y dicha oposición, sean “inteligibles”, modifica las palabras de Lukács de la siguiente manera:

The *dialectical* specificity of the cinema is that for it “everything is possible and real; everything is equally possible and equally real.” This is what distinguishes film from other media and also gives its *rhetorical* strength: not simply fantastic nor exclusively empirical, it is fantasy coupled with the rhetorical strength of the real (LEVIN, 1987: 42).

A partir de esta concepción “dialéctica”, todas las consideraciones posteriores de Lukács sobre el cine se acercaron, de acuerdo con la lectura de Levin, a una normativa realista de la práctica cinematográfica que dejara de lado el elemento “artístico”, lo “fantástico”, y se conformara con una reproducción fiel de la realidad. La “miopía” lukaciana (LEVIN, 1987, p. 58) de supeditar el elemento creativo al registro exacto de lo real no pudo, de acuerdo con la lectura de Levin, ser superada en ninguno de los varios escritos sobre el cine que aparecieron desde los finales de la década del 50 hasta el momento de la muerte del filósofo.

En las siguientes páginas nos ocuparemos del argumento de Levin acerca de la obra madura de Lukács, que se encuentra textualmente fundamentado en su artículo. Por el momento son pertinentes algunas reflexiones referentes a la así llamada “especificidad dialéctica del cine” que el académico de Princeton dice encontrar en las “Reflexiones...”. En primer lugar, la intervención de Levin en el texto de Lukács, que resulta en el cambio de la enumeración original de *verdadero* y *genuino* por la oposición entre *posible* y *real*,⁶ parece solo alimentar la hipótesis de Levin más que iluminar la posición de Lukács. Levin no advierte el valor de “lo verdadero” en la filosofía temprana de Lukács e insiste en la pertinencia de su cambio de la siguiente manera: “This extremely symptomatic elimination of “possibility” and the substitution *ex nihilo* of “true” in its tead foreshadows the tendency in Lukács' later work on film to repress the exploratory dimension of the medium in favor of its documentary capacities” (LEVIN, 1987, p. 42, nota 18).

Como se ha indicado en líneas anteriores, la concepción dualista del mundo, que fundaba oposiciones como *existencia vs. esencia*, *vida vs. espíritu*, etc., apartaba “la así llamada ‘vida’” fuera del ámbito de lo verdadero. Esto basta para comprender que la aparición del término “verdadero” no es *ex nihilo* ni mucho menos una sustitución. Más adelante en este trabajo veremos que la afirmación en perspectiva sobre la obra madura de Lukács –“la sustitución prefigura la tendencia”– carece de sentido no solo a raíz del cambio total, ocurrido en la filosofía madura del pensador húngaro, en la forma de pensar lo “verdadero”, sino también porque nunca Lukács abogó por una estética sostenida en reproducciones documentales (esto incluye el cine) sino que, por el contrario, continuamente criticó a

⁶“Real” tampoco es fiel al original alemán, que utiliza la palabra “echt” (auténtico, genuino).

aquellos que sí proponían dicha posición.⁷ Si bien es verdad que las “Reflexiones...” se orientan hacia una estética celebratoria del cine en virtud de su acercamiento a la vida y que esto, de alguna manera, obra contra la visión trágica, adialéctica, de la estética temprana de Lukács, difícilmente podría extraerse del ensayo el esbozo de una especificidad dialéctica del cine simplemente porque esta se basa en una visión no dialéctica de la vida. Esto se debe a que dicha especificidad solo es posible si se mantiene el carácter *irreal* de la vida contrapuesto al carácter *real* de una configuración artística fundada en concepciones idealistas *ex nihilo* (es decir que desconocen el sustrato material de dicha configuración). Más que un punto culminante en la teorización lukácsiana sobre el cine, las “Reflexiones...” expresan los problemas de su concepción estética dualista, no dialéctica y se orientan, en perspectiva, hacia una genuina reformulación de la cuestión cinematográfica.

“La así llamada ‘vida’”

Desde las “Reflexiones...” hasta los siguientes escritos lukácsianos sobre el cine transcurrieron más de 45 años. En ese período surgieron cambios técnicos importantísimos en el cine (el color, la sonoridad) y cambios en la forma de su producción: el cine creció enormemente en manos de la economía de mercado y se afianzó su papel determinante en la industria del entretenimiento. Paralelamente, ocurrieron profundos cambios en el desarrollo teórico de Lukács. El más importante de ellos es, sin lugar a dudas, su afiliación al Partido comunista y su desempeño como teórico del marxismo. Dado que el argumento sostenido en los párrafos anteriores tiene su centro en el rechazo de la vida por parte de la filosofía neokantiana (que había decretado la supresión de la *cosa en sí*), se intentará en lo que sigue dar cuenta de los cambios teóricos de Lukács en relación con sus ideas sobre “la así llamada ‘vida’”.

Como es de esperar, una filosofía que rechazara la materialidad de la vida por considerarla falsa y se refugiara en la expresión estética del espíritu se encontraba en oposición fundamental con el punto de partida de la gnoseología marxista. Se ha recordado que para esta, son las relaciones materiales entre las personas y el mundo, en circunstancias materiales concretas, de las que brotan todas las representaciones que las personas tienen de sí mismas y del mundo, más allá de que dichas representaciones adquieran autonomía y tengan una incidencia muy importante en la historia. En otras palabras: de la tierra al cielo y no del cielo a la tierra. Si bien Lukács se afilió al Partido Comunista húngaro apenas después de su

⁷Véase por ejemplo la polémica sostenida en torno a la novela-reportaje a principios de los años 30 en Alemania, en la que Lukács contribuyó con cuatro artículos en la revista *Die Linkskurve*: “Las novelas de Willi Bredel” (1931), “¿Tendencia o bipartidismo?” (1932), “¿Reportaje o configuración?” (1932), “De la necesidad, una virtud” (1932). En “¿Reportaje o configuración?”, Lukács explica el papel central que tiene la configuración estética por parte del artista en la composición de una obra de arte. De esta manera se opone a la fiel documentación de detalles porque “Resulta por completo indiferente, si los rasgos individuales habían aparecido en la realidad empírica en la misma combinación, la probabilidad parece incluso estar opuesta [...] a que en la realidad empírica puedan ocurrir combinaciones de rasgos individuales de tal manera que mostrasen rasgos continuos, que dejasen ver con claridad la feliz unión de lo esencial, las fuerzas impulsoras, y que a la vez fuesen sensibles y concretos” (LUKÁCS, 2002, p. 211). Sumamente relevante es la afinidad intelectual con la crítica a la novela-reportaje que lleva a cabo Siegfried Kracauer en *Los empleados* (1929), autor al que Levin dedicó numerosos análisis y traducciones. En un conocido artículo de 1934, “Arte y verdad objetiva”, Lukács dice: “Toda obra crea un ‘mundo propio’. Las personas, las situaciones, el curso de la acción, etcétera, poseen una cualidad particular que no les es común con otra obra de arte alguna y es absolutamente distinta de la vida cotidiana.” (LUKÁCS, 1966, p. 21). La negativa tajante, por parte de Lukács, a asignar valor estético a toda reproducción “fotográfica” de la realidad es un *leitmotiv* de toda su obra y aparece, como se verá a continuación, muy claramente en su *Estética*.

constitución a finales de 1918 y desempeñó cargos centrales en la República de los Consejos el año siguiente (fue comisario adjunto de Instrucción Pública y comisario de la Quinta División Roja), el peso de sus concepciones idealistas se hizo notar hasta comienzos de los años 40, en especial en torno a sus ideas sobre la realidad inmediatamente dada.⁸ Naturalmente, no se trata de la misma negación total de la vida como se halla, por ejemplo, en *El alma y las formas*, de 1911. En sus primeras etapas marxistas, Lukács apostó al sentido en la vida pero *siempre y cuando* esta, tal como es en el presente capitalista, fuera totalmente destruida. Desde una perspectiva izquierdista, voluntarista, el joven marxista húngaro sostenía que la tarea del accionar político consistía en manipular el orden real sin ningún reparo en los medios, sin ninguna solidaridad con el estado de las cosas, con el fin de instaurar sobre la tierra un nuevo orden. La realidad dada le interesaba al joven Lukács en la medida en que dentro de ella se encontraran las fuerzas cuyo conocimiento, cuya transformación práctica con arreglo a fines preestablecidos posibilitara la transformación de la realidad dada en el objeto último. “La teoría marxista de la lucha de clases,” escribe en su primer trabajo marxista, el artículo “Táctica y ética”, “que a este respecto sigue escrupulosamente la obra conceptual hegeliana, convierte el objeto trascendente en inmanente” (LUKÁCS, 2005, p. 29). La “conversión” de ese objeto, su concreción como nueva realidad dada opuesta a la presente realidad dada, es resultado de un accionar político sobre la vida que no solo impone un criterio de acción que se cree ajeno a ella, sino que también, consecuentemente, implementa una ética terrorista del accionar político. El conocimiento y la evaluación de las circunstancias vitales dadas es, de acuerdo con esta forma de pensar, “el *presupuesto* y no el *criterio* del proceder correcto”. El parámetro de acción consiste en entender de qué manera tal o cual proceder servirá para la realización de un fin último – se trata, en última instancia, de un parámetro teleológico – y, dado que ni la constitución material ni las representaciones ideológicas de la realidad dada ofrecen lineamientos éticos,⁹ el accionar político revolucionario, con la mirada puesta en un fin trascendente, se vuelve terrorista. El terrorismo, que Lukács define no solo como el violentamiento del orden inmanente mediante un sistema ético trascendente sino también como el sacrificio “del yo inferior en el altar de las ideas más elevadas” (LUKÁCS, 2005, p. 33), reproduce en el interior de su concepto la misma filosofía dualista que movía al neokantismo y la celebración de posibilidad que fundaba las “Ideas para una estética del cine”. La supresión del individuo “inferior” – de su materialidad, de su ser vivo – en aras de un ideal “elevado” que se ha abstraído de su substrato material concreto no se aleja ni de la disciplina que llevó a Gustav von Aschenbach a la muerte -en rigor, a un deseo obsesivo por la hediondez y la podredumbre que resultó en la muerte por cólera-, ni del trágico rechazo del requerimiento amoroso de Irma Seidler -una imbecilidad de Lukács que redundó en el suicidio de su amada- ni de la muerte de Emil Lask (ver nota 3).¹⁰ Además, dado que el terrorismo se sostiene en una convicción voluntarista y

⁸Para el concepto de cotidianidad, véanse los artículos de Werner Jung (JUNG, 2007) y Nicolas Tertulian (TERTULIAN, 2007). Este trabajo se apoya en sus contribuciones.

⁹Esto significa, concretamente, que toda solidaridad con el orden social vigente encubre posibilidades de un peligro semejante” (LUKÁCS, 2005, p. 30).

¹⁰Evidentemente, aquellas disposiciones se encontraban, en su ensalzamiento de la muerte, al servicio del orden burgués en cuanto rechazaban por completo cualquier tipo de intervención, mientras que la propuesta terrorista se sitúa como arma de la acción política para tornar “la así llamada ‘vida’” auténtica, para volverla *vida* al servicio de la humanidad. Ambas conductas son, sin embargo, variantes posibles de una misma cosmovisión.

una ética que desconoce el valor real de la vida, todo se vuelve posible.¹¹ Como rezan los catequistas de *Nike: Just do it, impossible is nothing*.

“Táctica y ética” es tal vez el más idealista de los trabajos marxistas de Lukács. Sin embargo, su rechazo a la inmediatez dada de la vida persiste en todos sus escritos durante la décadas de 1920 y de 1930.¹² Es en un escrito recién publicado por primera vez en 1940 en el que puede leerse un cambio rotundo en su forma de concebir la realidad. *Was ist das Neue in der Kunst?* [¿Qué es lo nuevo en el arte?] propone un giro en el criterio de análisis de la obra de arte y da cuenta de un cambio profundo en la concepción histórica de Lukács: la realidad no importa ya en función de un proceso teleológico que arbitre sobre la relevancia de las cosas. Por ende, el valor de una obra de arte no depende ya de la conciencia que tenga de dicho proceso. Por el contrario, el arte aparece en este trabajo, que preanuncia todo el desarrollo posterior de la filosofía madura de Lukács, como una praxis humana que le reintegra su apariencia fenoménica a las cosas, volatilizadas por las teorizaciones teleológicas de los procesos históricos y pasadas por alto en la familiaridad de la praxis cotidiana.

El arte salva, resguarda el carácter apariencial inmediato de los fenómenos; el arte no rebasa, inmediatamente, la inmediatez del mundo fenoménico; más aún: su supremo empeño es reconducirnos siempre a esa inmediatez, los fenómenos inmediatos de la vida, según se manifiestan y han de ser presentados ante nosotros (“Was ist das Neue in der Kunst?”, cit. en: JUNG, 2007, p. 93).

El giro materialista de Lukács, que se impone claramente en su *Estética* (1963), constituye la base de su *Ontología* y funda todo el intento de refundación de la teoría marxista como contrapropuesta a la burocratización estaliniana en *El hombre y la democracia* (1968), consiste en una revalorización de la vida cotidiana como piedra fundamental de toda consideración. Como indica Nicolas Tertulian, esta revalorización de la vida se encuentra articulada con la condena a dos concepciones históricas que, de acuerdo con el pensamiento tardío de Lukács, deformaban el materialismo de Marx y llevaban, por igual, a una negación del ser-así de la inmediatez (TERTULIAN, 2007, p. 107ss.). Por un lado, el determinismo unívoco que, con Bernstein y Kautski, absolutizaba el poder del factor económico y le restaba importancia a las otras esferas de la vida social. Lukács fue siempre un apasionado crítico de las concepciones deterministas dentro del marxismo, a las que les imputaba una interpretación cosificada de las relaciones humanas en la medida que olvidaban al hombre en el quehacer histórico. Pero, como ya se ha explicado, las críticas del joven Lukács redundaban en una teleología voluntarista que ahora, en la etapa madura, constituye el otro blanco de su

¹¹No solo sus escritos de esta época dan cuenta de la voluntad de Lukács de cambiar totalmente la realidad dada mediante la imposición apriorística de ideales. Durante su cargo como ministro de Instrucción Pública en la República de los Consejos, el joven terrorista húngaro llevó a cabo políticas educativas que se encontraban muy por encima de la posibilidad histórica de ser aceptadas por el proletariado húngaro. Por ejemplo, Lukács no solo propició funciones de obras de Gogol, Ibsen, Calderón, Lessing y Shaw para las masas, sino que también lanzó un programa revolucionario de educación sexual que buscaba dar muerte a los fundamentos sexuales de la sociedad de mercado. Para una detallada información sobre este período, véase Löwy (1979, pp. 145-167).

¹²Este no es el lugar para detenerse sobre este aspecto. Werner Jung analiza detalladamente esta “herencia idealista no superada” en *Historia y conciencia de clase* (JUNG, 2007, 91). Véase, a modo de ejemplos, la primera versión del artículo “¿Qué es marxismo ortodoxo?”, en el que el rechazo a la realidad dada es patente: “Cuando los marxistas vulgares se dispongan a enumerar los ‘hechos’ que contradicen [el proceso histórico definido por Marx], el marxista ortodoxo [...] responderá, con Fichte: ‘Tanto peor para los hechos’” (LUKÁCS, 2005b, p. 47). Véanse también las citas en la nota 8 para comprender en qué medida Lukács todavía tenía cierto recelo con respecto a la realidad cotidiana en los años 30.

crítica. Las concepciones teleológicas de la historia desprecian la integridad inmediata de las cosas al igual que el determinismo, porque valoran los hechos de acuerdo a fines ajenos a la realidad.

La nueva concepción lukácsiana ilumina la relación entre arte y utopía. En su *Estética*, el filósofo húngaro afirma la contradictoria unidad de lo utópico y no utópico en toda obra de arte “auténtica”: ella no es utópica en la medida en que solo puede reflejar lo existente. Lo que todavía no es solo aparece en la obra de arte en la medida en que ya esté presente en el ser mismo, como preparación, como ansias y deseos, como recusación de lo circundante, etc. Pero toda obra de arte “auténtica” es a la vez utópica en relación con el empírico ser-así de la realidad en la medida en que ofrece una *refiguración* de lo dado en términos de *su propia* completitud:

Al levantar todo esfuerzo humano, todo sentimiento, toda relación con la sociedad y la naturaleza a la completitud inmanente a todo ello, a su completitud más profundamente propia, pero sin afectar a su realidad y hasta desplegando esta, la obra de arte ofrece en la refiguración de la realidad un modelo al hombre. La consumación tan infrecuentemente alcanzada en la vida, en la práctica ética, aparece en el arte como existencia “natural” de los hombres. Pero no una consumación en sentido abstracto general, sino como la propia *hic et nunc* del hombre llevado en cada caso a representación, como la concreta consumación del hombre en su concreto entorno, o esa, como consumación de su particularidad (LUKÁCS, 1982, III, p. 245).¹³

El valor utópico de la obra arte, entonces, se encuentra orientado a la completitud de la vida inmediata, la “propia *hic et nunc* del hombre”, en tanto vida inmediata y no como superación de ella. Su fuerza reside en poder restituírle una completitud que le pertenece en tanto es “profundamente propia” pero que en la experiencia cotidiana raramente puede ser alcanzada.¹⁴

Es precisamente frente a la noción de cotidianidad que el cine adquiere una particularidad importantísima para el análisis de Lukács, dado que este puede, mejor que ningún otro lenguaje estético, reflejar la vida tal como se le presenta al hombre en su entorno cotidiano sin por eso caer en prácticas del naturalismo, en una mera fotocopia (cf. LUKÁCS,

¹³La joven Ágnes Heller escribe en 1970: “En la medida en que –como marxistas revolucionarios– nos hemos propuesto como objetivo la realización de una sociedad no alienada, no es la abolición de la vida cotidiana la que tenemos que formular conceptualmente, sino la creación de una vida cotidiana no alienada. [...] [E]ntre nuestros objetivos ha de estar también el de su realización tentativa en el marco de las circunstancias dadas” (HELLER, 1982, p. 18). En sus formulaciones teóricas de juventud, la discípula de Lukács previene contra la adquisición de ideales abstractos como criterios del proceder ético. Si bien el pasaje citado de la *Estética* de Lukács no trata directamente sobre este tema, su aclaración de que la consumación en la obra de arte no se da en “el sentido abstracto general” puede ser comprendido en esta luz. Heller continúa en el trabajo citado: “Seguir masivamente la suerte del “Che” [Guevara] es cosa tan imposible como para los cristianos podría serlo, en fin, reproducir paso a paso el destino de Cristo. El dominio absoluto de un ideal mítico comporta el peligro real de que precisamente quienes solo aceptan ese ideal y nada más tiendan al fin a vivir según la mera *apariencia exterior* de este modelo inalcanzable” (1982, p. 21).

¹⁴Como señala Tertulian, Lukács se acerca a la posición de Nicolai Hartmann, a quien cita repetidamente en su *Estética* y con quien comparte una crítica feroz a la volatilización de la heterogeneidad y diversidad por parte de los sistemas teleológicos. En la introducción a su libro *Möglichkeit und Wirklichkeit*, Hartmann imputa a la filosofía hegeliana el pasar por alto todo aquello que no concordara con su visión teleológica de la historia –exactamente lo que proponía Lukács en sus trabajos marxistas tempranos–: “la gran masa de hombres, de sucesos, de destinos privados permanece como algo irreal y se suma a la pila de los escombros de la historia” (cit. en TERTULIAN, 2007, p. 107).

1982, I, p. 36). Es debido a su conexión única con la cotidianidad que el cine presenta diferencias esenciales con respecto a otras formas estéticas (la épica, el drama, la poesía) y también la razón de sus limitaciones y potencialidades. La relevancia del arte cinematográfico en las teorizaciones correspondientes a la etapa madura de Lukács se dirige, como en las “Ideas...”, hacia la “así llamada ‘vida’”. Esta vez, sin embargo, el análisis se halla desprovisto de concepciones idealistas: el cine no acerca la vida hacia lo fantástico, lo maravilloso –la gran “perspicacia” de Lukács, según el entender de Levin–, sino que la acerca hacia ella misma, salvada. En palabras de Georges Didi-Huberman, “la ‘redención’ no concierne para nada al ‘fin de los tiempos’, sino a cada instante de nuestro presente abierto” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 249).

La importancia del cine en la salvación de la vida cotidiana

Aquella doble instancia de fidelidad y posibilidad, que fundaba la especificidad del cine en 1913, se encuentra reconfigurada en la *Estética* de 1963. Así, para esta, el film como obra estética resulta de un doble proceso mimético. Por un lado, una mimesis desantropomorfizadora que involucra la reproducción mecánica, fotográfica, de la realidad. Por el otro, un trabajo posterior con los materiales producidos que tienda a su configuración estética. Y si bien el resultado final logra un reflejo unitario y simple de la realidad, que borra todas las huellas de su génesis doble, permanece en el film una peculiaridad proveniente del momento fotográfico: la impresión de la autenticidad de la realidad reflejada en el film. He aquí la especificidad del lenguaje cinematográfico, el efecto de realidad que le concede su mimesis primera. Lukács insiste en no confundir este efecto de realidad, producto de la técnica fotográfica sumada al movimiento de los fotogramas, con la realidad misma. Se trata de un efecto de autenticidad fundado en la naturaleza de la técnica fotográfica, que refigura la realidad de un modo mecánicamente fiel y por lo tanto desantropomorfizador.¹⁵ Los procedimientos estéticos de la mimesis segunda ordenan y organizan el material de la refiguración fotográfica de modo tal que entren en nuevas conexiones, sin suprimir su efecto de autenticidad. A raíz de que Lukács se detiene en la base fotográfica del cine porque de ella deriva la especificidad que el arte en cuestión tiene con respecto a las otras esferas artísticas, Levin considera que el filósofo húngaro ha puesto el cine al servicio de un realismo normativo:

In 1963, although these two moments are still evident in Lukács’ reference to the “double mimesis” of cinema, this dialectic has been abandoned and instead one of its aspects, that of photographic indexicality or *film*, has been privileged. In other words, if in 1913 Lukács explored the rhetoric of the empirical in the service of the fantastic, in 1963 the concern is with the rhetoric of the empirical in the service of the “realistic”. As a result, it will be argued, Lukács’ dialectical mode of cinema’s rhetorical specificity is replaced by an increasingly normative

¹⁵Es importante resaltar que el carácter desantropomorfizador de la primera mimesis tiene que ver con dos hechos. En primer término, que una máquina reproduce un segmento de la realidad *en parte* independientemente de quién presiona el obturador. A eso se refiere Lukács cuando escribe “mecánicamente fiel”. En segundo término, el hecho de que la forma en que se perciban esas imágenes sea en función de su carácter “objetivo”, desantropomorfizador. Levin cree, por el contrario, que con “desantropomorfizador” Lukács se refiere al carácter *irreal* de la fotografía: su bidimensionalidad, su suspensión, su silencio (1987, p. 49). Este equívoco, que indica cuán pobre considera Levin el concepto de reflejo en Lukács, es la fuente de toda su crítica y juega un rol central en muchas imputaciones prejuiciosas de la crítica a la obra del filósofo húngaro.

position on cinema's "realist" imperative (LEVIN, 1987, p. 47s).

La insistencia de Lukács en el registro fotográfico está relacionada con un efecto de autenticidad (no lo auténtico) que se encuentra en la base de cómo el cine "salva" la cotidianidad sin por ello negar su carácter de cotidianidad. La "retórica de lo empírico", bajo lo cual Levin concibe la "fidelidad" de 1913 o el efecto de autenticidad de 1963, se ponía en las "Reflexiones..." al servicio de un "fantástico", un *impossible is nothing* que, como se ha explicado, se creía completamente ajeno al registro empírico y se fundaba en la negación de la materialidad. El trabajo de 1963, por el contrario, se caracteriza específicamente por no poner la realidad al servicio de nada. De hecho, intenta definir la manera en que el cine, como arte auténtico, "salva" la cotidianidad en la medida en que le presente al hombre un modelo en el cual dicha cotidianidad se pone al servicio de sí misma.

El efecto de autenticidad posibilita en el film una relación con la cotidianidad que no sucede en las otras artes, puesto que en este la realidad reflejada aparece con el mismo nivel de realidad que el sujeto.

En la aproximación del film proyectado a las apercepciones visuales de la vida cotidiana el acento recae precisamente sobre esa autenticidad. Pues lo que experimentamos realmente en la cotidianeidad es lo real sin más, o sea, algo [...] que se nos enfrenta siempre como realidad de un modo completamente independiente de nuestras ideas, nuestras emociones, nuestros esfuerzos, etc. (LUKÁCS, 1982, IV, p. 188).

Esta aproximación del film a la vida se halla reforzada por su movimiento, el hecho de que el cine sea el único arte en que van categorialmente juntos la visualidad y el decurso real del tiempo. La diferencia con las artes plásticas aquí es ilustrativa: mientras que en estas el artista debe condensar el aspecto temporal de la cotidianeidad en un momento único, generando una instancia estática con una alta indeterminación objetiva, el film reproduce la sensación de presente de la cotidianeidad, en el que todo momento es un momento presente de transición entre lo pasado y lo futuro.¹⁶

Las consecuencias de esta particularidad son muy significativas. Para empezar, Lukács encuentra en ella un fundamento de diferenciación entre el cine y las demás artes en la medida que este no puede lidiar con temas de alta espiritualidad.¹⁷ En las otras artes, el efecto de autenticidad es producto de una lograda configuración estética cuya perspectiva es antropomorfizadora, lo que da lugar a un quiebre cualitativo entre la experiencia cotidiana y lo reflejado en las obras porque, entre otros motivos, la refiguración antropomorfizadora de la realidad quita el carácter independiente de lo real cotidiano y lo reconfigura de tal modo que este se encuentre como objetivación del sujeto. Así, se da lugar en las otras artes una alta

¹⁶ El efecto extraño que producen algunas escenas de películas que la industria cinematográfica ha producido a partir de historietas (*Max Payne*, *Sin City*, etc.) puede ser entendido a partir de la condensación propia de la temporalidad en cada viñeta que se encuentra mantenida en el decurso extensivo del tiempo en la película. La impresión de "exageración" – todo parece exagerado en estas películas – resulta de la presencia de un lenguaje propio de un medio que no es el presente.

¹⁷ Dado que no tienen fundamento textual en la obra de Lukács, las imputaciones de Levin y Aitken sobre una supuesta inferioridad del cine con respecto a otras artes porque aquél no puede representar cuestiones intelectuales, no merecen ser contradichas. Así tampoco "el pesimismo" que Levin cree ver en Lukács sobre la posibilidad de que el cine genere grandes obras de arte auténticas. Basta solo con leer el capítulo de 1963 para comprender que su autor celebraba la potencialidad del cine como generador de grandes obras de arte.

presencia de la indeterminación objetiva. En el cine, por el contrario, la aproximación a la vida gracias a la autenticidad fotográfica y la representación análoga del tiempo no puede soportar una representación con alta indeterminación objetiva, que va de mano con el carácter altamente subjetivo del drama y la épica, por ejemplo. Se trata de una autenticidad de la existencia cósmica de sus objetos.

En segundo lugar, el efecto de autenticidad desantropomorfizadora permite el reflejo de la multiplicidad de la empiria, la multiplicidad sin límites de la vida. En el cine, “la interrelación del hombre con el mundo no se conforma desde el hombre como centro, sino según suele aparecer realmente el mundo, tal como lo percibe el hombre de la cotidianidad, como interrelación de diversos factores de igual realidad” (LUKÁCS, 1982, IV, p. 185).

Este modo de representación apariencial que el cine lleva a cabo acercaría sus productos a una especie de naturalismo que en otros campos es antiartístico. Recordemos que la definición filosófica de naturalismo es, para Lukács, la desaparición de la esencia apariencial del mundo tras una refiguración fijada en su pura inmediatez. Sin embargo, Lukács sostiene que el segundo proceso mimético del cine permite reconfigurar esta autenticidad, sin negarla, de manera tal que la inmediatez de la vida cotidiana pueda ser abordada desde nuevas y diversas conexiones. La elasticidad del medio homogéneo fílmico puede hacer sensible una cotidianidad llena de poesía sin que la riqueza detallística de la vida cotidiana tenga que caer en naturalismo, y, por otra parte, consigue rebasar esa realidad cotidiana inmediatamente dada (Lukács, 1982, IV, p. 191).

Cine y manipulación

En tercer lugar, Lukács celebra que esta potencialidad casi inagotable del cine que resulta de su proximidad con la multiplicidad siempre abierta de la vida sea una de las razones por las cuales el cine puede ser un arte popular auténtico. Porque se encuentra próximo a la vida, el cine puede convertirse en expresión comprensible para las masas de sentimientos populares profundos y generales. No es gratuito, sin embargo, que Lukács llame la atención sobre el rol decisivo del cine en la manipulación ideológica de las masas. Sobre este tema, habría que mencionar dos elementos significativos. Como forma artística nacida totalmente del seno del capitalismo, los medios de producción cinematográfica se encuentran articulados completamente en la lógica del capital. Lukács denuncia una capitulación casi total de la práctica estética cinematográfica a los intereses capitalistas relacionados con el desarrollo de una técnica que le llega, en lo más de los casos, completamente de afuera. Como bien indica Levin, este problema llama la atención de Lukács en cada una de sus referencias al cine a partir de finales de la década del 50. El filósofo húngaro denuncia, una y otra vez, la ceguera de la teoría cinematográfica al confundir aspectos netamente técnicos y considerarlos desde una perspectiva estética.¹⁸ Levin sostiene que esta insistencia denota, por una parte, un resquicio “idealista”, “paleo-marxista” en Lukács en la medida en que desconoce la real injerencia de los avances técnicos en el desarrollo del concepto de arte. Por otra parte, el académico de Princeton ve en este “rechazo” a considerar los problemas técnicos un

¹⁸En el prólogo al libro de G. Aristarco, Lukács insiste sobre esta injerencia del desarrollo de la técnica en el cine. En esta introducción, de 1965, el pensador húngaro sostiene que esta particularidad tiene como consecuencia que tanta atención crítica sobre el cine gire en torno a innovaciones técnicas, mientras que las preguntas sobre el estatuto estético de tal o cual obra sean dejadas de lado. También en este prólogo Lukács escribe que en el cine, al estar este más que ningún otro arte “en manos de grandes potencias capitalistas”, se advierte con mayor pregnancia el dominio de la manipulación.

determinismo miope que jerarquiza el contenido sobre la forma. Sin embargo, Lukács parece estar refiriéndose a un aspecto diferente de la crítica cinematográfica. Al advertir en contra de la absolutización del avance técnico como criterio de crítica, el filósofo húngaro está simplemente obrando contra la fetichización de la tecnología: que una película pueda, gracias a los avances tecnológicos más prominentes, desplegar efectos nunca antes siquiera imaginados, no significa de por sí que se trate de una buena película, de una auténtica obra de arte. Se torna evidente, entonces, por qué la antigua formulación lukacsiana sobre el cine, aquella que entronaba la posibilidad como categoría no contraria a la realidad, se vuelve sumamente peligrosa porque en el cine de entretenimiento, en el cine pregnado de ideología, todo es posible.¹⁹ Con la excepción de ciertos “islotos no capitalistas”, el cine está sumido al predominio de una configuración que solo superficialmente puede ser tenida como estética pero que en realidad apela a lo meramente agradable. Esto nos lleva al segundo elemento, que resulta de la relación entre los dos procesos miméticos que están en juego en el cine. La configuración estética del segundo momento está vinculada con lo que Lukács llama “unidad tonal”. La “unidad tonal” da cuenta de un ordenamiento antropomorfizador en el cual los objetos reflejados, que mediante el reflejo mecánicamente fiel de la fotografía, habían adquirido una realidad cósmica similar a aquella que tienen en la cotidianidad, reciben una carga subjetiva que permite, como hemos visto, la creación de la obra estética. Sin embargo, Lukács hace hincapié en que este doble movimiento de opuestos (el desantropomorfizador de la primera mimesis y el antropomorfizador de la segunda) es responsable de la alta carga ideológica que tienen las películas. La “unidad tonal”, que evoca la forma en que los objetos reflejados deben ser comprendidos subjetivamente, se encuentra en el cine en una relación compleja y profunda con el efecto de realidad, de manera tal que formas ideológicas del pensamiento burgués puedan ser percibidas en una película como emanaciones naturales de los objetos representados.

La autenticidad de la reproducción [...] da a la ideología representada en el film un matiz particular: las piezas de realidad, agrupadas tonalmente y organizadas entre ellas, parecen producir la ideología a partir de las cosas mismas, de la realidad misma, y le dan así una fuerza de convicción inmediata que obra, inconscientemente muchas veces por rodeos emocionales (Lukács, 1982, IV, p. 201).

¹⁹Para comprender mejor el fetiche de la tecnología, se puede citar un fragmento del *Exposé* de 1935 de Walter Benjamin, el resumen de su planeada obra sobre los pasajes parisinos. En referencia a las exposiciones universales, Benjamin escribe: “Las exposiciones universales son los lugares de peregrinación hacia el fetiche llamado mercancía. ‘Europa se ha desplazado para ver mercancías’, dice Taine en 1855. A las exposiciones universales les preceden las exposiciones nacionales de la industria, celebrándose la primera en 1798, en el Campo de Marte. Surge esta del deseo de “entretener a las clases trabajadoras y se convierte para ellas en una fiesta de emancipación”. Los trabajadores, como clientes, están en primer plano. El marco de la industria de recreo aún no se ha constituido. La fiesta popular lo establece. [...] Los samsimonianos, que proyectan industrializar todo el planeta, abrazan la idea de las exposiciones universales. [...] Las exposiciones universales ensalzan el valor de cambio de las mercancías. Crean un marco en el que su valor de uso retrocede, inauguran una fantasmagoría en la que penetra el hombre para hacerse distraer. La industria de recreo se lo facilita aupándole a la cima de la mercancía. El se deja llevar por sus manipulaciones al gozar de su alienación respecto de sí mismo y de los demás. La entronización de la mercancía y la brillante diversión que la rodea es el tema secreto del arte de Grandville” (BENJAMIN, 2004, p. 41s.). El ensalzamiento del avance de la tecnología, el objeto de las exposiciones universales, encuentra un paralelo en la industria cinematográfica en la medida en que es la pomposidad del efecto, su cegador brillo, el que divierte a la crítica, contra la cual advierte Lukács, de las relaciones subjetivas que se encuentran en toda manifestación social.

Dos años después de la publicación de la *Estética*, Lukács denuncia en la introducción al libro de Aristarco aquellas teorizaciones sobre el cine que caen presas de este aspecto fecundo para la manipulación. Lukács advierte el recurrente interés de la crítica por cuestiones técnicas a la hora de evaluar una película, dejando de lado preguntas que hacen al valor estético de tal o cual obra. Por eso, concluye:

La superación del tecnicismo y en la praxis del cine, la demostración de que detrás de cada cuestión en apariencia meramente formal hay graves e ingentes problemas de la vida humana que influyen a través del medio de la configuración artística [...], ésa es la tarea central del crítico cinematográfico que hoy quiera merecer ese nombre (Lukács, 2005, p. 111)

Afinidades

Si bien es verdad que Lukács dio pie a concepciones normativas, deterministas de la creación estética en escritos de los años treinta, signados por la urgencia de la resignificación cultural de símbolos apropiados por el fascismo,²⁰ difícilmente puede extraerse una concepción estética normativa de sus trabajos sobre cine. Que la crítica haya leído sus desarrollos teóricos sobre el arte cinematográfico bajo este signo, no puede fundamentarse desde un análisis textual de sus trabajos, sino a partir de un preconceito sobre la obra del filósofo húngaro que trágicamente ha desvirtuado, de una manera totalmente apriorística, su verdadera integridad. Curiosamente, aquello que críticos como Ian Aitken o Thomas Levin le imputan a Lukács, su normativismo, es lo que en definitiva imponen sobre Lukács. Que la teoría cinematográfica de Lukács sufrió un olvido, un daño, totalmente arbitrario lo testimonia el hecho de que otra gran teoría sobre el cine, que presenta una afinidad profunda con la del filósofo húngaro, sea vista con buenos ojos y nunca pese sobre ella la condena de una “miopía normativa”. Se trata de *Theory of Film* de Siegfried Kracauer, cuyos paralelos con la *Estética* son tan evidentes como inexistentes son los trabajos críticos que reparen en la afinidad entre ambos.²¹ *Theory of Film*, publicado unos años antes que la *Estética*²² y planeado por Kracauer desde finales de los años treinta en su exilio francés,²³ propone un potencial

²⁰Para una explicación sobre las posibles causas de la *damnatio memoriae* que pesa sobre Lukács véase Vedda (2005) e Infranca (2005).

²¹Kracauer es un autor, como se ha mencionado, carísimo a Levin. Sobre las relaciones entre las obras de juventud de Lukács y Kracauer hay, hasta la fecha, solamente dos trabajos que se dediquen al tema de manera exclusiva. De ellos, solo uno se halla publicado (MACHADO, 2010, MÜLDER-BACH, inédito). Se encuentran varias referencias a dicha relación en los estudios sobre la etapa de Weimar de Kracauer, pero no hay casi ningún análisis sobre la etapa madura de ambos pensadores. Como se ha dicho (nota 2), Gábor Gángó (2010) es la única excepción.

²²En 1960. No hay ninguna referencia que indique que Lukács haya leído la obra, a pesar de que tenía presente (como lo indica en el capítulo *Film* de su *Estética*) el libro *De Caligari a Hitler*.

²³El proyecto de una teoría del cine debe mucho a las conversaciones que Kracauer y Benjamin mantuvieron en el exilio francés. Lo cierto es que Kracauer no siempre tuvo la misma concepción del cine y la fotografía. En 1927, por ejemplo, publica “Fotografía”, un artículo en el que identifica la difusión del reflejo fotográfico con el deseo alienado de suplir el trasfondo subjetivo del mundo con relaciones “objetivas” cosificadas. El reflejo fotográfico, sostiene Kracauer en este trabajo, quiere desplazar al sujeto en la representación de la realidad, despojarlo de la experiencia, de la memoria y del sentido. En su lugar, le ofrece una imagen coherente cuyo contenido puede ser verificado (o decreta su verificabilidad), pero que no ofrece sentido porque en su creación no participó el hombre, sino una máquina (KRACAUER, 2008). Como se verá a continuación, la propuesta de Kracauer en 1960 es diametralmente opuesta. Carlo Ginzburg sostiene que la lectura que

realista en el cine que, como el realismo de la etapa madura de Lukács, no está al servicio de ninguna gran teoría teleológica de la historia sino, por el contrario, se ofrece al rescate de la realidad física cotidiana, invisibilizada por la ideología. Como Lukács, Kracauer sostiene que el lenguaje del cine es la autenticidad de la inmediatez fenoménica de la realidad cotidiana:

La razón verdaderamente decisiva del carácter esquivo de la realidad física es el hábito del pensamiento abstracto que hemos adquirido bajo el reinado de la ciencia y la tecnología [...] Al registrar y explorar la realidad física, el cine expone a la vista un mundo nunca visto antes, un mundo tan huidizo como la carta robada de Poe, que no se puede encontrar porque está al alcance de todo el mundo. No nos referimos aquí, por supuesto, a ninguna de esas ampliaciones del mundo cotidiano propias de la ciencia, sino a nuestro entorno físico más cotidiano (KRACAUER, 1996, pp. 375 y 367).

De acuerdo con Kracauer, el rescate de la realidad física se lleva a cabo en el cine gracias a la presencia material de la realidad registrada por la cámara. En las otras artes, el proceso de representación incluye la realidad física solo como materia prima; esto es, en el resultado autónomo final su integridad desaparece detrás de las intenciones del artista. Sin duda, afirma Kracauer, la materialidad de lo real está en la base de la imaginación creativa del artista, pero este termina moldeándola de acuerdo con las formas y conceptos que aquella sugiere en él. El cine, en cambio, es el único arte que gracias a su base fotográfica “exhibe” su materia prima (KRACAUER, 1996, p. 371). Si se recuerda la diferencia propuesta por la *Estética* de Lukács entre el cine y las demás artes, se advertirá una afinidad muy cercana entre ambos planteos. Kracauer habla aquí ni más ni menos que del reflejo desantropomorfizador en la primera mimesis, reflejo que, por más que el resultado final sea simple y unitario, impone siempre su efecto de autenticidad. Kracauer piensa la diferencia entre el cine –junto a la fotografía– y el resto de las artes en que el reflejo de estas es antropomorfizador: la realidad confluye en la obra de arte a través del sujeto y es así como en ella aparece. En el cine, en cambio, la realidad se le aparece al sujeto como esta se le aparece en su entorno cotidiano: como si ambos tuvieran el mismo nivel de realidad.

¿Qué es lo que muestra el cine, entonces? Al igual que Lukács, Kracauer argumenta que el cine vuelve sobre la cotidianidad de una manera que no había sido vista antes. En su integridad restituida, le presenta al sujeto cosas que habían sido veladas:

Al familiarizarnos con el mundo en que vivimos, el cine exhibe fenómenos cuya aparición en el banquillo de los acusados tiene consecuencias muy particulares. Nos enfrenta con las cosas que tememos. Y a menudo nos desafía a comparar los sucesos de la vida real con las ideas que comúnmente albergamos sobre ellos (KRACAUER, 1996, p. 373).

No es este el lugar para explorar a fondo las implicancias de esta afinidad, sus semejanzas y sus desacuerdos. El desarrollo teórico de Kracauer es tan profundo como el de Lukács: cada uno de ellos tiene detrás de sí un complejo teórico que solo en ciertos casos

Benjamin hizo de Proust (al cual tradujo en la década del 30) y de su concepción del conocimiento fotográfico en *La búsqueda* hizo cambiar la perspectiva de Kracauer (GINZBURG, 2010).

observa una comunidad de intereses y perspectivas el uno con el otro. El del cine parece ser uno de ellos, como de manera rudimentaria se ha fundamentado aquí. Que esta breve comparación sirva, de todos modos, al objeto de este trabajo, que consiste en rehabilitar la teoría lukacsiana del cine, en echar luz sobre sus fundamentos materialistas, en explicitar el modo en que se articula con la filosofía madura del filósofo y con la historia de su desarrollo teórico. En suma, en restituirle su valor al servicio de lo que ella misma es, dañada como se encuentra por preconcepciones ajenas a ella. A medida que avanzaba hacia el ocaso de su vida, Lukács insistía más y más en la necesidad de refundar la democracia socialista a partir del rescate de su base: el hombre común en su entorno cotidiano. Su marcado interés tardío en el cine, “arte auténtico de masas”, se encuentra fuertemente relacionado con su programa de democratización genuina: así como la completitud que muestra la obra de arte auténtica cinematográfica parte de la propia realidad en su apariencia cotidiana, la democracia auténtica se consumará no en un sentido abstracto y general, sino desde la propia *hic et nunc* del hombre común.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AITKEN, Ian. *European film theory and cinema: a critical introduction*. Bloomington, 2001.
- BÁRDOS, Judit. György Lukács y el arte fílmico. Sobre un capítulo de *La peculiaridad de lo estético*. *Kilómetro 111* 6, pp. 113-116, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- GÁNGÓ, Gábor. Presencia de Siegfried Kracauer y Walter Benjamin en *La peculiaridad de lo estético*, de György Lukács. In: Machado, Carlos Eduardo et Miguel Vedda (eds.), *Siegfried Kracauer. Un pensador más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Gorla, 2010, pp. 133-148.
- GINZBURG, Carlo. Detalles, primeros planos, microanálisis. Notas marginales a un libro de Siegfried Kracauer”. In: ---, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de cultura económico, 2010, pp. 327-350.
- HELLER, Àgnes. La teoría marxista de la revolución y la revolución de la vida cotidiana. In: _____. *La revolución de la vida cotidiana*. Barcelona: Ediciones Península, 1982, pp. 7-27.
- INFRANCA, Antonino. Introducción. In: Vedda, Miguel, *La sugestión de lo concreto. Estudios sobre teoría literaria marxista*. Buenos Aires: Gorla, 2005, pp. 39-55.
- JUNG, Werner. Para una ontología de la vida cotidiana. La filosofía tardía de Georg Lukács. In: Infranca, Antonino et Miguel Vedda (comp.), *György Lukács. Ética, estética y ontología*. Buenos Aires: Colihue, 2005, pp. 85-102.
- KADARKAY, Arpad. *Georg Lukács*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1991.
- KRACAUER, Siegfried. *El ornamento de la masa I*. Madrid: Gedisa, 2008.
- _____. *Los empleados*. Madrid: Gedisa, 2009.
- _____. *Teoría del cine*. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- LEVIN, Thomas. From Dialectical to Normative Specificity: Reading Lukács on Film. *New German Critique* 40 (Winter 1987), 1987, pp. 35-61.
- _____. Introduction. In: Kracauer, Siegfried, *The Mass Ornament*. Translated, edited and with an introduction by Thomas Levin. Cambridge: Harvard University Press, 2005.
- LÖWY, Michael. *Georg Lukács – From Romanticism to Bolshevism*. Londres: NLB, 1979.

- LUKÁCS, György. Arte y verdad objetiva. In: _____. *Problemas del realismo*. México: FCE, 1966, pp. 11-54.
- _____. El cine como lenguaje crítico [entrevista para *Filmkultura*]. *Nuevos Aires* 5 (Septiembre – octubre – noviembre 1971), 1971, pp. 41-46.
- _____. *Estética I. La particularidad de lo estético*. México: Grijalbo, 1982.
- _____. *Diario 1910-1911 y otros inéditos de juventud*. Barcelona: Nexos, 1985.
- _____. ¿Reportaje o configuración? Observaciones críticas con ocasión de la novela de Ottwalt. *Anàlisi* 28 (2002), 2002, pp. 205-221.
- _____. Arte cinematográfico y manipulación de la conciencia. *Kilómetro 111* 6 (2005), 2005, pp. 109-112.
- _____. Reflexiones sobre una estética del cine. In: _____. *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península, 1989, pp. 71-76.
- _____. Táctica y ética. In: ---, *Táctica y ética. Escritos tempranos (1919-1929)*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 2005, pp. 27-34.
- _____. ¿Qué es marxismo ortodoxo? In: _____. *Táctica y ética. Escritos tempranos (1919-1929)*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 2005, pp. 41-47.
- MÜLDER-BACH, Inka. Siegfried Kracauer Antwort auf Lukács – Versuch einer Rekonstruktion. Mecanografiado inédito.
- SEL, Susana y Luis GASLOLI. A propósito de 'Reflexiones sobre una estética del cine' (1913). *Herramienta*, 2005.
- TERTULIAN, Nicolas. El pensamiento del último Lukács. In: Lukács, György, *Ética, estética y ontología*. Buenos Aires: Colihue, 2005.
- VEDDA, Miguel. György Lukács y la estética del film. *Kilómetro 111* 6, 2005, pp. 47-58.
- _____. Goethe: el falsificado por el fascismo y el auténtico. La presencia de Goethe en los escritos de Lukács del período berlinés. In: _____. *La sugestión de lo concreto. Estudios sobre teoría literaria marxista*. Buenos Aires: Gorla, 2006, pp. 183-194.