

VIVENCIA TRÁGICA O PLENITUD ÉPICA: un capítulo del debate Lukács-Adorno, Miguel Vedda, Universidad de Buenos Aires (Publicado en *Analecta Malacitana* xx, 2, 1997, págs. 611-623)

[<ver resumen para repertorios bibliográficos>](#)

1. Lukács y Adorno: la reconciliación imposible

La polémica entre Lukács y Adorno no es sólo uno de los grandes debates intelectuales de nuestro siglo; también constituye un fundamental aporte a la historia de la crítica marxista. Junto con otras célebres confrontaciones (como la de Lukács con Brecht y Sartre, o la de Adorno con Benjamin o Karl Popper) ha llegado a hacer historia, por el alcance y relevancia de las opiniones y por sus efectos en la historia ulterior del marxismo. La polémica conoció momentos de intolerancia dogmática, sobre todo por parte de Adorno, que opuso a la teoría del crítico húngaro acusaciones y argumentos *ad hominem*: un caso extremo es «Erpresste Versöhnung», donde se emplea un lenguaje abusivo para imputar a Lukács la vulgaridad, la incomprensión o la falta de gusto. Vale destacar que Adorno ha bregado para echar por tierra cada uno de los ejes de la teoría lukácsiana: en sus «Balzac-Lektüre» descalifica la alabanza formulada por Lukács del realismo balzaciano; el excursus sobre Odiseo en la *Dialektik der Aufklärung* busca desmitificar la idealización lukácsiana de la Grecia antigua, y señalar en ella la génesis de la moderna explotación burguesa. «Die Wunde Heine» es una obvia respuesta a Lukács; los *Drei Studien über Hegel* reprueban la reconciliación con la realidad que Lukács celebra en el autor de la *Phänomenologie*.

Es indudable que en ambos filósofos persiste un núcleo de convergencias y presupuestos comunes [1], el cual sólo ha servido para que se destacasen con claridad aún mayor las discrepancias. Éstas proceden, en parte, de que los dos autores han tomado distintas posiciones ante una antinomia de la sociedad burguesa, señalada por la tradición marxista desde sus inicios: cuanto más salvajemente buscan los hombres, como individuos aislados, su beneficio particular, tanto más se encuentran masificados y se someten al funcionamiento del todo. De esta contradicción dialéctica han extraído Lukács y Adorno principios diferentes, y han acentuado tan sólo una de las partes. En Lukács, el objeto de los análisis y de la praxis política ha sido la fundación de una comunidad: no la sociedad civil, en que los individuos, meramente yuxtapuestos, carecen de ideales y sentimientos comunes, sino una auténtica *Gemeinschaft*. Desde sus primeras obras —el ensayo sobre Novalis, el libro sobre el drama moderno— Lukács señala la hostilidad del capitalismo al nacimiento de una verdadera cultura [2]; el arte tiene la misión de mostrar un mundo en el que los hombres puedan sentirse como en el propio hogar [3]. Adorno, en cambio, asume la defensa de la subjetividad que pugna por aislarse de la masificación: el arte señala, crudamente, que la vida no vive. En vista de lo anterior, acaso la actitud más coherente y suspicaz ante este conflicto sea la de Eagleton, quien, pese a su radical antihegelianismo, ha podido interpretar la polémica como una instancia de desgarramiento entre lo universal y lo particular (cuyo rebasamiento ha de abrir el camino para la superación del problema):

If Adorno's aesthetics are in one sense the polar opposite of the oppressively 'positive' assertions of Lukács, there is another sense in which they are their mirror-image. The Hegelian tradition of which Adorno, despite himself, is an inheritor, could always move either way —into an affirmation of those positive essences that underlie the «negativity» of immediate experience, or into an insistence on those essences' sheer negating force [...] wholly opposed though Adorno and Lukács are on so many central aesthetic issues, they nonetheless link hands in the assumption that art enables a cognition of essences. Lukács had from the outset fetishized the «totality»; Adorno will end up by fetishizing the particular [4].

Nuestra propuesta consistirá, entonces, en examinar uno de los capítulos más interesantes —aunque tal vez uno de los menos atendidos— de la polémica: nos referimos a las diversas estrategias ensayadas por los dos pensadores para apropiarse de la obra y de la personalidad goetheanas.

2. Plebeian Weimar [5]: *epos* y civilización en la estética lukácsiana

Nuestras reflexiones sobre Lukács procuran dar cuenta del proceso por el que la tragedia, que ocupa un lugar de privilegio en su obra juvenil, cede luego importancia para que las formas épicas —y en particular la novela— capten el centro de la atención. Si se considera que dos de sus más notables obras de juventud son estudios sobre la forma trágica — la *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* y «Metaphysik der Tragödie»— y que sus esfuerzos en la compañía Thalia se orientaban a la creación de un teatro popular, como vía de reforma moral e instrumento para influir en las masas; si se piensa, además, que este panorama se altera profundamente a partir de *Die Theorie des Romans*, podrá comprenderse el alcance de esta afirmación. No es que en la obra posterior de Lukács se disipe la atención hacia las formas dramáticas: son numerosos los estudios dedicados a obras específicas, o incluso las consideraciones teóricas acerca del género. Pero es significativo que estas últimas (como en el excursus dedicado al drama histórico en *Der historische Roman*) aparezcan en estudios consagrados a la forma que ahora ha adquirido mayor relevancia.

Igualmente notable es el hecho de que en los «Faust-Studien» se asigne a la dinámica histórica un carácter «épico», «no trágico». Es indudable la procedencia hegeliana del análisis de ambas formas artísticas: el drama es considerado una «totalidad del movimiento», opuesta a la «totalidad de los objetos» que caracteriza a la épica. Si la tragedia necesita crear una realidad más intensa que la corriente, y sólo puede representar los momentos en que se manifiesta la esencia de lo que se espera plasmar, el objeto del *epos* (y, luego, el de la novela) es exhibir a los hombres en las circunstancias prosaicas de la cotidianidad. Frente a la *totalidad intensiva* del drama, la épica muestra en forma extensiva la realidad externa. En *Theorie des Romans* muestra Lukács que el *epos* remite a un mundo cuyos héroes no superan más que en una cabeza al resto de sus semejantes; en *Der historische Roman* explica, apoyándose en Hölderlin, que en esa necesaria igualdad debe rastrearse el motivo de que Aquiles aparezca en la *Ilíada* con una sencillez humana idéntica a la de cualquier otro personaje. Y cuando quiere que trasluzca la

grandeza del héroe griego, Homero lo retira del poema, puesto que la exhibición de su dignidad bastaría para destruir la apariencia de normalidad que exige toda representación épica.

El proceder de un dramaturgo hubiese sido el opuesto, porque su finalidad es plasmar una realidad distinta de la cotidiana. Esta concepción aparece ya en las obras juveniles de Lukács, todavía exaltatorias de la forma trágica: de acuerdo con «*Metaphysik der Tragödie*», el drama crea un espacio sin atmósfera entre los hombres: suprime lo habitual, la superficie de la vida tras la que se ocultan las verdades esenciales. El personaje *tiene* que convertirse en héroe, y para ello necesita destruir los lazos que lo unen con la sociedad. No debe sorprender el interés juvenil por la forma trágica en un pensador formado en el neokantismo: discípulo de Max Weber, Simmel y Lask, Lukács compartía la separación entre juicios de hecho y juicios de valor, y renovaba en sus ensayos la vieja asociación entre el *noumenon* kantiano y el mundo platónico de los arquetipos eternos. Así se explica la distinción entre vida empírica y vida auténtica, desarrollada en *Die Seele und die Formen*: si la realidad fenoménica carece de substancia por oposición a una esfera trascendental de valores, no existe una transición de lo efímero a lo esencial; entre ambos mundos yace un abismo que no puede ser superado, y quienes como Kierkegaard pretenden dotar de sentido a la vida corriente a través de un gesto, están destinados al fracaso. Sólo gracias a la forma (y por definición a la tragedia) es posible huir del relativismo. Pero si por la tragedia se accede a los valores trascendentes, se justifica que en la *Entwicklungsgeschichte* defina Lukács a la tragedia como el género más abstracto, el más próximo a la filosofía [6].

Fue necesaria la experiencia de la Gran Guerra para que Lukács descubriera el colapso de la *Weltanschauung* kantiana, e intentase rastrear la verdad en la vida ordinaria [7]. El cielo estrellado del *Sollen* se convierte en expresión de la servidumbre, y es comprensible el que Kant fuese, desde entonces, una de las *bêtes noires* lukácsianas: que en *Der junge Hegel* se reprobese la moral kantiana o que *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik* comenzase por un ataque contra la tendencia universalista del idealismo trascendental. No es casual que en este momento se produzca la primera gran tentativa por dar cuenta de la épica. En *Die Theorie des Romans*, la tragedia sigue siendo el género más cercano a la abstracción filosófica, sólo que esta separación entre *Wesen* y *Leben* es ahora una garantía de servidumbre, prueba de que la vida humana ha perdido la inmanencia del sentido. Aparece aquí un principio que habría de guiar toda la evolución posterior de Lukács: la idea de que la esencia debe realizarse en la existencia mundana y comunitaria, eludiendo referencias a lo trascendente [8]. Si la *Theorie* establece en Grecia el punto inicial de su recorrido, es para mostrar cómo el surgimiento de la tragedia, y luego de la filosofía platónica —con su escisión entre la realidad empírica y las esencias ultramundanas— representa una caída de la primigenia inmanencia del sentido a la realidad, encarnada en el *epos*.

De ese afán de inmanencia procede la exaltación de lo épico. En Goethe encuentra Lukács la postulación de una humanidad libre y cismundana. El *Faust*, al proponer la superación de los eventos trágicos, supone ya esa trascendencia hacia lo épico; pero no sólo eso: un atributo del *epos* clásico es la ausencia de límites claros que ordenen e individualicen el conjunto. Schiller, en carta a Goethe, ha comparado esa falta de unidad del *Faust* con la de grandes obras narrativas —la *Odisea*, el *Gil Blas*—. Si la autonomía de las partes contrapuesta a lo inconmensurable del todo es, según Schiller, un rasgo específico de la épica, Lukács infiere que el *Faust* refleja en su estructura el carácter

épico de la humanidad. Porque con la elevación del individuo al nivel de la especie, se reduce la incidencia de los eventos trágicos en la historia. Los efectos de este proceso no sólo pueden verse en que el drama moderno se aproxime a la épica, sino también en que, como señalara Balzac, la novela asuma cada vez más elementos propios del drama [9].

El interés por la vida cotidiana, que se suele atribuir a la obra de vejez, nace aquí, cuando Lukács pone a la novela (y no ya al drama) como figuración artística de un nuevo estadio de la historia. Vittorio Strada ha dicho que Lukács concibe el mundo *sub specie* de novela [10]. La afirmación es excesiva, pero tal vez no errónea: podría avalar la propuesta de Hauser, quien señala que la evolución de la humanidad se presenta, ante Lukács, como una novela de aventuras, cuyos cambios de fortuna —a diferencia de la austera alegría del marxismo ortodoxo— conducen por intrincadas vías a la utopía [11]. La historia no es esa vía unilineal postulada por Engels, sino un camino con posibilidades variadas y simultáneas; no se viaja desde la confusión y lo diverso hacia una última unidad, sino que es hacia lo múltiple que la humanidad se encuentra encaminada. Aun cuando la aventura humana es una y las sociedades se articulan como todos, no se trata de eliminar las desigualdades, sino de admitir la coexistencia de lo diverso, pero sin recaer en el individualismo. El alegato en favor de la diversidad se acentúa en la obra última de Lukács, con su crítica del neopositivismo y del marxismo estalinista: al tratar de sustituir la inabarcable riqueza de la realidad por ideas trascendentes, ambos sistemas incurren en un nuevo racionalismo, no menos simplista y aberrante que los anteriores, igualmente encerrado en las antinomias dualistas del idealismo kantiano [12].

Dijimos que el universo épico exige la igualdad. Esto explica el desdén de Lukács por la tragedia heroica. Asimismo, la afición por Lessing y Goethe, la aversión por Kleist y el «drama del destino», la reprobación de Kierkegaard y Nietzsche, son indicios de la simpatía por un drama no trágico, «épico» —pero en un sentido muy diverso del brechtiano—; un drama que no representa héroes sobrehumanos y retirados de la vida común, pero enseña al titán enceguedido por la *hybris* a moderar sus impulsos y canalizarlos hacia fines sociales. La falsa autosuficiencia de un Werther, un Wallenstein, un Kolhaas, debe abrir paso a una visión más sencilla y armónica de la personalidad humana. Los personajes demónicos, que reducen la multiplicidad de sus posibilidades vitales a una obsesión que los separa de la especie, ceden lugar ante Orestes o Ifigenia, que renuncian al fatalismo y se reconcilian con el género humano; ante Epimetheo, que junto a Pandora corrige el titanismo juvenilista de Prometeo. Los héroes del drama trágico incurren en una cosificación similar a la que genera en la vida y el pensamiento de los hombres la producción capitalista: restringen su vida a una sola finalidad y resignan la armonía.

La perfección moral no se mide por la intensidad en el desarrollo de conocimientos y capacidades, sino por la plenitud «extensiva» de la personalidad humana, que suele ser independiente de aquéllos [13]. En Goethe se encarna esta alternativa ética, próxima al democratismo que Lukács proclama: el ser humano capaz de desarrollar plenamente sus potencialidades no es para él un *monstrum per excessum*; la armonía de la personalidad

está abierta para todo sujeto normal. No existe un dualismo —a la manera de Kant, o de la versión más moderada de Schiller— entre los individuos inesenciales de la cotidianidad y los héroes titánicos, iluminados por la intensidad de su vivencia trágica. En la *Estética* cita Lukács un aforismo de las *Maximen und Reflexionen*, en el que Goethe afirma «Der geringste Mensch kann komplett sein, wenn er sich innerhalb der Grenzen seiner Fähigkeiten und Fertigkeiten bewegt» [14].

Al reivindicar la áurea medianía goetheana, Lukács arregla cuentas con su izquierdismo juvenil, imbuido de un idealismo fichteano en el que aparece, radicalizada, la dualidad de Kant; justifica su ruptura con la creencia de que «si los hechos no se adecuan a nuestras expectativas, tanto peor entonces para los hechos». Por eso puebla sus ensayos con retratos de trágicos malogrados: escritores y filósofos que han incurrido en yerros y deformaciones, pero no por falta de capacidades artísticas o intelectuales, sino por un exceso de radicalismo. Más aún: el desarrollo unívoco de ciertas habilidades ha redundado para ellos en contra de la evolución de su personalidad conjunta. Lukács denuncia las falencias del idealismo y el pragmatismo inmoderados, tanto en sus variantes revolucionarias, «jacobinistas» (Hölderlin, Georg Forster), como en las conservadoras (Kleist, F. Schlegel, Novalis). En Goethe encuentra un anticipo de la ética del *tertium datur* en la que él mismo creía, y según la cual toda postura inmoderada concluye en el colapso moral o político. Esta doctrina curiosamente conservadora pretende corregir el equívoco de quienes confían en soluciones extremas, cuando aún no están dadas las condiciones objetivas; la ética jacobina fracasa por no ser demasiado realista; Goethe la supera por su orientación franca, transparente casi hacia lo real.

Se ha visto a *Der junge Hegel* como una autobiografía lukácsiana [15]. Los pasos que recorre Hegel, desde la rebeldía juvenil hasta la sobria contemplación de la realidad que exhibe en la *Phänomenologie*, prefiguran la evolución del propio Lukács, que abandona el pantragismo y el izquierdismo radical de su juventud para sustituirlos por una visión distanciada del entusiasmo jacobino. El profeta armado aprende a transformar los excesos en disposiciones virtuosas, y con esta alusión a Lessing introducimos un tema que, latente en toda la evolución madura de Lukács, desplegará su mayor brillo en la obra de vejez: la catarsis, como medio para perfeccionar moralmente al «hombre entero» de la cotidianidad [16]. La generalización de esa categoría, que en Lukács se extiende a la totalidad de las formas artísticas, demuestra la capacidad del arte para influir sobre la vida. De ese análisis no sólo pueden extraerse puntos comunes entre Lessing y Goethe: la consideración del efecto catártico también insiste en la crítica de los héroes demónicos.

La teoría de la catarsis aspira a corregir el «radicalismo» de las posiciones morales extremas remontándose al *tertium datur* aristotélico. De ahí la desconfianza de Lessing, como la de Goethe y Hegel, ante las almas bellas. La pureza individual no basta para lograr el bien social; a menudo el individuo que pugna por mantener intacta su virtud sólo consigue acentuar, con su *hybris*, la perversidad objetiva. En *Philotas* vemos el espectáculo de un

heroísmo carente de hipocresía, que inconscientemente oculta la inhumanidad más profunda. La catarsis que proponen Goethe o Lukács aspira a reducir la tenacidad de los individuos demoníacos para reintegrarlos a la sociedad. Las pasiones desmedidas, una vez purgadas y reducidas a sus justos límites, conducen a la probidad, o se hace de ellas disposiciones virtuosas. En *Die Eigenart des Ästhetischen* Lukács invoca el ejemplo de Coriolano, que renuncia a satisfacer su orgullo para obtener el bien de su patria.

La obra dramática de Lessing provee a la teoría lukácsiana de una sólida base de sustento; todos los medios técnicos que fundan su práctica conducen a este género de purgación emotiva. Su teoría de la compasión ve en el efecto trágico una regulación de los desbordes pasionales. La «pintura viviente» de un evento conmovedor persuade a los espectadores de la necesidad de dominar las pasiones. Éstas no necesariamente proceden de un alma cuya virtud no desea pactar con la prosa del mundo: también de la debilidad o la indolencia moral, como en Hettore Gonzaga. Algo semejante ocurre en *Minna von Barnhelm*: si Tellheim persiste en afirmar un severo estoicismo, Minna recuerda la severidad de Othelo, y con sus palabras purga el rigor del soldado y provoca en él la catarsis. Pero sería utópico creer que basta con el arte para cambiar la realidad. Lukács desconfía de una virtud que es resultado del efecto estético: apoya su argumentación en Goethe, que en el «Nachlese zu Aristoteles' Poetik» no dirigía el análisis de la catarsis a los efectos sobre el espectador, sino a la estructura inmanente de la obra artística. Son los personajes del drama quienes purgan sus pasiones para favorecer el redondeo artístico; pero la argumentación conduce a resultados similares a los de Lessing: a imitación de las trilogías griegas, el drama debe mostrar en el final la reconciliación entre el héroe trágico y la comunidad.

3. Vivencia trágica y pacificación de la naturaleza: la lectura adorniana de la *Iphigenie* de Goethe

Para Lukács, la vida llena de sentido es la vida socialmente conformada. No pueden aplicarse esos principios a Adorno, para quien el aislamiento es la conducta ética y políticamente correcta. La defensa de la tragedia se deja explicar a partir de estas posiciones, más aún cuando el héroe trágico que exaltan Benjamin y Adorno extrae su preeminencia moral de la soledad [17]. El héroe de la tragedia clásica comprendía que era mejor que sus dioses y el portador de la verdad frente a una colectividad injusta. El del *Trauerspiel* no sólo es una criatura sufriente, sino además un individuo de condición elevada. A él se asemeja el autor porque, según Opitz, escribir tragedias fue en el pasado tarea de emperadores, príncipes, héroes y sabios. La *imago* no es el hombre de la vida cotidiana ni un tipo creado a partir de seres reales, sino un *desideratum*. La experiencia de la muerte trágica, que sólo está abierta para los grandes hombres, se aleja además de la propuesta de Lukács porque niega todo efecto sobre la cotidianidad, a la que considera carente de sentido: el héroe que descubre la propia culpa y la injusticia del orden social, queda paralizado en el instante mismo del hallazgo; el saber se le vuelve nudo en la garganta, y la muerte anula toda acción, reprime el «du musst dein Leben ändern» (Rilke) exigido por la

catarsis lukácsiana. El arte se separa de la realidad por un círculo que aísla a los elegidos: contra el análisis de Lukács, que ve la génesis y justificación del arte en las necesidades de la vida diaria, en Adorno el arte sólo se realiza cuando niega lo real y aristocráticamente se aleja de la masa [18].

El héroe del *Trauerspiel* adolece de pasividad: su afección es la acedia, que lo vuelve apático, lento, inactivo [19]. La praxis se suspende ante el despertar de la consciencia trágica porque, como afirma L. Trilling apoyándose en Benjamin, el saber trágico es reluctante a toda aplicación práctica, a diferencia de la información prodigada por las narraciones [20]. En Adorno, la vida cotidiana se encuentra cosificada y regida por lo contingente, y sólo el intelectual que se aparta puede alcanzar la verdad moral. El aislamiento y la renuncia a la praxis son necesarios, y el hombre ordinario (Adorno parece suponer que el intelectual crítico no lo es) carece de posibilidades ante la cosificación: para el intelectual la soledad absoluta es la única forma en que puede todavía conservar algo de solidaridad; su misión consiste en observar el mundo con los ojos del exiliado, para quien la realidad más habitual presenta un aspecto inexplicable, insólito [21]. Con razón Goldmann ha visto en Adorno a un fichteano, o al último de los neohegelianos condenados por Marx, empeñado en salvar su consciencia crítica del contacto con la realidad impura [22]; de igual modo se podría ver en él a un típico *self exile*: el intelectual que, según Raymond Williams, paga su lucidez teórica al precio de resignar la participación activa en la vida social [23]. Toda actividad implica limitaciones y renunciaciones; poner coto a la multiplicidad de lo posible, y elegir un camino dentro de alternativas infinitas. Si todo hombre es una constelación de contradicciones, la vida activa exige llevar a unidad esas divisiones para que el hombre entero se ponga de inmediato en movimiento. Es esa renuncia a la multiplicidad lo que niega Adorno, aun cuando hay en ello una resignación implícita: se ha sacrificado la inmersión en la *vita activa*, lo cual permite una mayor lucidez, pero rompe la unidad de la persona. Y tras estas posiciones se esconde, como nota con razón Goldmann, un retorno al dualismo kantiano, del que precisamente había tratado de apartarse Lukács [24].

Son muchos los aspectos de Goethe que Adorno necesita desechar para adecuarlo a las propias teorías. La ética de la resignación, el rechazo de la literatura y la filosofía introspectivas, la repugnancia ante el culto romántico del héroe titánico o enfermizo, la composición de un drama antitrágico, la atención dirigida al mundo externo antes que al interior, son elementos esenciales en Goethe e imposibles de disimular. Adorno no los suprime: rastrea en Goethe una concepción distinta, que sólo aflora en momentos aislados. A partir del análisis micrológico, ansía contraponer a la imagen de un Goethe «olímpico» —que por la vivencia del arte griego vence las tendencias juveniles— uno muy distinto, que propicia la reconciliación con el mito. Para ello, se apoya de un modo demasiado mecánico en los análisis de Benjamin: busca aplicar a *Iphigenie* no sólo las reflexiones de éste sobre *Die Wahlverwandschaften* sino también los conceptos del *Trauerspielbuch* y los ensayos sobre Baudelaire. El silencio de Otilie es ahora el silencio de Thoas; la presentación de esa belleza mítica, inaprehensible visualmente, que encontraba Benjamin en *Die Wahlverwandschaften*, reaparece en la música de los versos goetheanos, imposibles de trasponer a una representación plástica. Así como el lenguaje familiar se trasluce por detrás del lenguaje estilizado, también los hábitos primitivos, ajenos al tacto y a las buenas costumbres, delatan la ineficacia del *principium stilisationis* para recubrir los quiebres y el salvajismo de la humanidad ilustrada [25].

Los argumentos de Adorno muestran auténtica brillantez al referirse al horror de Goethe ante la manipulación de la naturaleza. El Goethe de *Iphigenie* no conoce una relación instrumental hacia ella. No hay una celebración del mundo de las ideas, y lo mítico no se transmuta en símbolo para un concepto, sino que Goethe establece con ello una relación de hermandad. Existen puntos de contacto entre estas formulaciones y las ideas sobre lo sublime desarrolladas en la *Ästhetische Theorie*: la verdadera sublimidad no es la que nace de la percepción de nuestra superioridad moral por sobre las formaciones naturales; sabemos cuán fácilmente se presta esa vivencia kantiana al irracionalismo salvaje y al dominio tecnológico. La experiencia de lo sublime se sustrae a los usos reaccionarios allí donde muestra a la naturaleza como irreductible al instrumentalismo. En teorías prekantianas, es sublime la naturaleza cuando deja de ser útil a los designios humanos. La liberación de la naturaleza es un requisito de la humanidad liberada: esta vivencia, que no corresponde al Goethe del segundo *Faust*, sí se destaca en *Iphigenie*. En la imagen de los griegos como correlato de la barbarie — porque en su afán imperialista no son menos salvajes y ambiciosos que los escitas, aunque oculten el deseo de dominio bajo la urbanidad— está la prueba de que la utopía goetheana no consiste en vencer mediante violencia a la naturaleza, sino en hacer la paz con ella; no buscar el fiero dominio sobre lo natural, sobre el mito y el ciego destino, sino esperar que la fatalidad misma se pacifique, mediante la humana renuncia a la voluntad de dominio [26]. Sólo que en Adorno esto no supone el compromiso activo: el odio por la voluntad de dominio se convierte, una vez más, en odio por la acción. La perpetuación de la vivencia trágica simboliza, pues, esa «estrategia de hibernación» en que consiste, según Habermas, la ética adorniana. La esperanza no se concibe como una aspiración afanosa, sino como estrella que surge ante una humanidad contemplativa.

NOTAS:

[1] «Anche se possiamo essere tentati di evidenziare, perché sono stati troppo spesso dimenticati o trascurati, certi tratti comuni o certi punti di convergenza tra le due posizioni: il profondo radicamento comune nella critica marxiana della reificazione, l'assimilazione dell'eredità hegeliana, l'ostilità comune rispetto al neo-positivismo o al pensiero di Heidegger, la fedeltà a certi concetti estetici fondamentali ('l'immanenza del senso', la 'totalità intensiva', la migrazione dell'esteriorità storico-sociale all'interno dell'opera, la 'plurivalenza' —la 'Mehrdeutigkeit' o la 'Vielschichtigkeit'— del senso estetico, il carattere di 'verità dell'opera d'arte, ecc.), tuttavia la divergenze prevalgono di gran lunga» (N. Tertulian, «Lukács / Adorno. La riconciliazione impossibile», en D. Losurdo, P. Salvucci, L. Sichirillo (eds.), *György Lukács nel centenario della nascita (1885–1985)*, QuattroVenti [Istituto Italiano per gli Studi Filosofici / Università degli Studi di Urbino], 1986, 49-68, pág. 66.

[2] György Márkus, aunque quizás con cierta desmesura, ha procurado destacar la importancia de la categoría de *Cultura* dentro del pensamiento lukácsiano: «*Culture* was the 'single' thought of Lukács life. Is culture possible today? To answer this question and at the same time to contribute, through his own activity, to the creation or realization of this possibility remained one of the central concerns of his life. But right from the start, this concept of culture embraced far more than high art or philosophy, extended far beyond the bounds of 'high culture'. For Lukács, the question of culture was synonymous with the question of *life*, with the 'inmanence of meaning in life' (G. Márkus, «Life and the Soul: the Young Lukács and the Problem of Culture», en A. Heller, ed., *Lukács Revalued*, Basil Blackwell, Oxford, 1983, 1-26, págs. 3-4).

[3] «Inhalt wie Form weisen eindeutig auf die Entfaltung des Selbstbewusstseins hin [...]. Dieses Selbstbewusstsein kann sich nur entfalten, indem es eine Objektwelt schafft, in welcher der Mensch kein Fremder ist, die vielmehr das Wesen der von ihm unabhängig existierenden Wirklichkeit ausspricht und

zugleich ein vom Menschen selbst geschaffener, seinem Wesen angemessener Kosmos ist» (G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, Aufbau Verlag, Berlín y Weimar, 1981, 2 vols., I, pág. 279).

[4] T. Eagleton, *Walter Benjamin or, towards a Revolutionary Criticism*, Verso, Londres, 1981, págs. 92-93.

[5] La expresión fue empleada por Ferenc Féher en el artículo «Lukács in Weimar», en A. Heller (ed.), *op. cit.*, págs. 75-106, véase especialmente pág. 81.

[6] «A pesar de su concreción, gracias a la presencia de la cosmovisión, el drama es el más abstracto de los géneros literarios y el más próximo a la filosofía. Pretende “hacer conscientes a las grandes masas acerca de los más profundos problemas de la vida con ayuda de símbolos inmediatos, y quiere despertar los más profundos sentimientos vitales en hombres muy diferentes y primitivizados por el hecho de vivir en multitud”» (J. I. López Soria, *De lo trágico a lo utópico. Sobre el primer Lukács*, Monte Ávila, Caracas, 1978, pág. 86).

[7] En su biografía lukácsiana, Kadarkay ha mostrado con algún detalle las diferentes etapas del progresivo distanciamiento del neokantismo y, fundamentalmente, de la moral kantiana, como una lógica consecuencia del repudio, por parte de Lukács, de la Guerra Mundial (cf. sobre todo págs. 151-160). La casi universal adhesión de los filósofos kantianos de Alemania al furor bélico estatal, se convirtió, para el autor de la *Theorie des Romans*, en una consecuencia necesaria del formalismo ético: «In essence, Simmel supported Weber’s stand on the ‘primacy of the interest of the nation state’. And since Germany was at war, it followed from Kant’s notion of internalized duty that a soldier, like Lask, could only realize himself in the trenches. Weber said that it was Lask’s duty to enlist in the ‘great and wonderful war’. But for Lukács it was Lask’s death in the trenches that epitomized the tragedy of German culture [...]. In fact, the highest specimens of civilized Kantians —Lask, Simmel, Weber— have exalted the *raison d’être* of a militaristic state» (A. Kadarkay, *Georg Lukács: Life, Thought and Politics*, Basil Blackwell, Cambridge, Massachusetts, 1991, pág. 158). Pero la crítica de la moral de Kant se había visto ya propiciada por el acercamiento de Lukács —compartido por buena parte de la *intelligentsia* centroeuropea— a la «ética dostoiévskiyana»; el testimonio más obvio es el ensayo «Sobre la pobreza de espíritu»: «[...] in it he disavowed Kant’s categorical imperative as no more than the moral code of the ‘living dead’ [...] Kant conceived of law as the expression of the universal moral law, and as a coercive order confined to men’s external relations. In contrast, Lukács in ‘On Poverty of Spirit’ argues that the moral decisions of the inner man cannot find outward expression in legality or the performance of duty. Kantian law, blind to an individual’s particular inner moral life, cannot distinguish between tragic responsibility and moral fault. For Kant, there could not be a conflict of duties, since the very concepts of duty and practical law rule out inconsistency. But for Lukács the concept of «duty» no longer exerted any claim at all» (A. Kadarkay, *op. cit.*, págs. 146-147).

[8] No sería incorrecto decir que un germen de esta negación de la trascendencia se encuentra ya presente en la llamada «Estética de Heidelberg» (1912-1914), donde Lukács cuestiona la prioridad de los juicios estéticos postulada por Kant, colocando en su lugar la primacía del *Sein*. Estas formulaciones impresionaron profundamente a Max Weber, quien por otra parte las desarrolla sintéticamente en su «Wissenschaft als Beruf» (1917); más aún: la reciente publicación del manuscrito de la Estética juvenil ha puesto en claro que, en su conferencia, Weber no hace menos que citar explícitamente la frase inicial del tratado de Lukács (cf. la Introducción de Zoltán Tar a G. Lukács, *Selected Correspondence 1902-1920*, selected, edited, translated and annotated by J. Marcus and Z. Tar, Columbia U. P., Nueva York, 1986, pág. 17).

[9] Asimismo, es sugestivo que Schiller afirmara, en carta a Goethe, que la tragedia siempre aspira al carácter épico, y que igualmente el *epos* busca apropiarse de las cualidades del drama: «Daraufhin analysiert Schiller Goethes *Hermann und Dorothea* als Epos, das zur Tragödie, und seine *Iphi genie* als Drama, das zum Epos hinstrebt. Diese dialektische Wechselwirkung der literarischen Genres, diese ihre gegenseitige Bereicherung aneinander ist ein typisches Kennzeichen der literarischen Theorie und Praxis der nachrevolutionären Periode [...] so entstammt diese Tendenz eben aus der steigenden Widersprüchlichkeit des modernen bürgerlichen Lebens, die mit der alten Reinheit und Einfachheit der klassischen Form nicht mehr zu bewältigen war» («Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe», en *Goethe und seine Zeit*, Francke, Berna, 1947, 48-77; pág. 60).

[10] Introducción a G. Lukács, y M. Bachtin, *Problemi di teoria del romanzo. Metodología letteraria e dialettica storica*, Einaudi, Turín, 1976, pág. XXXVII.

[11] Cf. las Variaciones sobre el *tertium datur* en la obra de Lukács, incluidas luego de las conversaciones recopiladas en *Im Gespräch mit Georg Lukács*, Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Múnich, 1978.

[12] Nicolas Tertulian ha ofrecido una breve pero inteligente síntesis de las críticas lukácsianas al estalinismo y al neopositivismo —formuladas ante todo en la póstuma *Ontologie des gesellschaftlichen Seins*— en «La pensée du dernier Lukács», *Critique*, 517-518, juin-juillet, 1990, págs. 594-616.

[13] Cabe recordar que Lukács ha definido la alienación capitalista como el resultado de la contradicción entre el desarrollo de las capacidades y el de la personalidad conjunta: «Das Phänomenon selbst [der Entfremdung]... lässt sich so formulieren: die Entwicklung der Produktivkräfte ist notwendigerweise zugleich die der menschlichen Fähigkeiten. Jedoch [...] die Entwicklung der menschlichen Fähigkeiten muss nicht notwendig eine Entwicklung der menschlichen Persönlichkeit herbeiführen. Im Gegenteil: Sie kann gerade durch die Höherentfaltung von einzelnen Fähigkeiten die menschliche Persönlichkeit verzerren, erniedrigen, etc. Es genügt, wenn man an viele Teamspezialisten der Gegenwart denkt, bei denen die raffiniert gezüchteten Spezialgeschicklichkeiten in höchstem Grad als persönlichkeitszerstörend wirken» (G. Lukács, *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, Luchterhand, Darmstadt und Neuwied, 1984, 2 vols., I, pág. 504). Veremos que este análisis es aplicado también al desarrollo de las «capacidades» técnicas del escritor: según Lukács, es a menudo el unívoco despliegue de una u otra destreza artística aislada la razón de la falta de armonía conjunta de la obra literaria.

[14] Cit. en G. Lukács, *Die Eigenart*, I, pág. 777.

[15] Así, indica Philippe Despoix, intentando identificar el pensamiento estético del último Lukács con la filosofía de la historia hegeliana: «Si l'on interprète l'ouvrage précédent de Lukács *Le jeune Hegel* comme une reconstruction de sa propre biographie —sa rupture avec Ernst Bloch devant constituer l'équivalent de celle, longuement explicitée dans le livre, de Hegel avec Schelling— on comprend mieux la parenté, voire l'identification avec la conception hegelienne» (*L'école de Budapest et sa réception de Lukács (aux origines de la théorie critique)* [Doctorat nouveau régime. Thèse soutenu le 8, avril, 1987], École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, París, 1987, págs. 12-13).

[16] Cabe recordar que, en *Die Eigenart des Ästhetischen*, Lukács distingue al «hombre enteramente» [*Menschen ganz*] de la *desanthropomorphisierenden Widerspiegelung* del «hombre entero» [*ganzen Mensch*] de la cotidianidad.

[17] «Tanto para Lukács como para Benjamin la muerte trágica es un privilegio sólo accesible a grandes hombres. Frente a Nietzsche ambos opinan que la tragedia, la muerte trágica no es para todos, no es algo democrático, aunque de ella salga beneficiada toda la comunidad. Pero sólo el héroe, aislado, y en la soledad más absoluta, es el que muere silenciosamente» (A. Lucas, «Lukács y Benjamin: silencio y tragedia», en vv. AA., *La obra de Lukács hoy*, Fondo de Investigaciones Marxistas, Madrid, 1987, 2 vols., II, 123-150, pág. 142. El cotejo propuesto por este artículo se restringe a la «Metaphysik der Tragödie» y a *Die Ursprung des deutschen Trauerspiels*).

[18] Lo que conlleva una negación de la inmanencia, de la cismundanía artística; es significativa esta caracterización de Raddatz, en la que debe interpretarse una defensa de la estética adorniana: «Adorno nennt das die 'Verhaltensweise' eines Kunstwerks, und nur die gibt ihm die raison d'être. Sein Gelingen kennzeichnet sich durch das Sich-Aufgeben des Subjekts im Werk, nicht durch Anbiederung an die Realität. Dieses Prinzip von Leid und ins Werk eingegangener Individualität konstituiert die [...] — soziale— Konsequenz: 'denn wahr ist nur, was nicht in diese Welt passt'» (F. J. Raddatz, «Der hölzerne Eisenring. Die moderne Literatur zwischen zweierlei Ästhetik: Lukács und Adorno», *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 31, 1977, 28-44, pág. 33).

[19] Benjamin ha extraído explícitamente esta inferencia, ante la cual ha demostrado —a diferencia de Adorno— cierta desconfianza; entendía que la exaltación unilateral de la acedia por parte de los alegoristas barrocos había redundado en un distanciamiento idealista de la realidad natural tanto como de la política: «The forsakennes of nature, understood as a theological truth, was the source of the

melancholy of the allegorists: 'The steadfastness which expresses itself in the intention of mourning is born out of loyalty to the world of things'. But it is a world of 'dead objects', a realm of 'infinite hopelessness'. In it, political action is judged as mere arbitrary intrigue. Now at the crucial point —and this follows necessarily from the melancholic's politics of contemplation rather than intervention— allegory deserts both history and nature and [...] takes refuge in the spirit [...]. In order to remain true to God, the German allegorists abandon both nature and politics [...]. In short, Benjamin criticizes Baroque allegory for its idealism» (S. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press, Cambridge-Londres-Massachusetts, 1989, págs. 174-175).

[20] «Benjamin speaks of the 'orientation towards practical interests', which is 'characteristic of many born story-tellers'; he says that stories are likely to contain, openly or latently, 'something useful', that they have 'counsel to give'» (L. Trilling, *Sincerity and Authenticity*, Harvard u. p., Cambridge, Massachusetts, 1972, pág. 135).

[21] «So it turns out that to assess the full originality of Adorno's historical vision, we must try to bring a new unfamiliarity to some of the social phenomena we are accustomed to take for granted: to stare, for instance, with the eyes of a foreigner at the row upon row of people in formal clothing, seated without stirring within their armchairs, each seemingly without contact with his neighbors, yet at the same time strangely divorced from any immediate visual spectacle, the eyes occasionally closed as in powerful concentration, occasionally scanning with idle distraction the distant cornices of the hall itself» (F. Jameson, «T. W. Adorno; or, historical tropes», en *Marxism and Form. Twentieth-Century dialectical Theories of Literature*, Princeton U. P., New Jersey, 1971, 3-59, pág. 12).

[22] «L'école de Francfort a gardé ses positions critiques; elle se retrouve néanmoins dans la situation des hégéliens de gauche de l'Allemagne des années 1840. Elle est revenue à la dualité entre sujet et objet, et critique le monde à partir des idées qu'elle est loin de pouvoir fonder. Bauer venait de Hegel; Adorno, aujourd'hui, vient d'un Adorno plus ancien, proche des positions d'*Histoire et conscience de classe* et qui aurait difficilement accepté ce refus radical et cette «conscience critique» au nom de laquelle il parle aujourd'hui» (L. Goldmann, *Lukács et Heidegger*, Denoël / Gonthier, París, 1973, pág. 175).

[23] «[The tradition] has [...] as the normally contingent virtue of exile, certain qualities of perception: in particular, the ability to distinguish inadequacies in the groups which have been rejected. It gives, also, an appearance of strength, although this is largely illusory. The qualities, though salutary, are largely negative; there is an appearance of hardness [...] but this is usually brittle, and at times hysterical: the substance of community is lacking, and the tension, in men of high quality, is very great. Alongside the tough rejection of compromise, which gives the tradition its virtue, is the felt social impotence, the inability to form extending relationships» (R. Williams, *Culture and Society (1780-1950)*, Chatto & Windus, Londres, 1960, pág. 289).

[24] «Adorno revient, avec beaucoup de finesse et de subtilité, à cette pensée néo-kantienne et à la dualité de sujet et de l'objet que Lukács et Heidegger avaient dépassée, et il rejoint ainsi la position de la *Conscience Critique* de Bruno Bauer et de Max Stirner» (L. Goldmann, *op. cit.*, pág. 171).

[25] Sería injusto pasar por alto que la insistencia adorniana sobre la elocuencia del silencio persisten ciertas marcas profundas del contacto juvenil con Kracauer. Recuérdese que éste había sugerido rastrear en las grandes obras de la filosofía los silencios y fracturas en los que halla auténtica expresión el sufrimiento humano: «From Kracauer... [Adorno] learned one of the major premises of his later work: to look at philosophy as a conflicting 'force field' of objective-ontological and subjective-idealist moments, which revealed its meaning as much through its discontinuities and silences as its positive assertions. Kracauer was especially sensitive [...] to the expressions of suffering that he found submerged in philosophical texts» (M. Jay, «Adorno and Kracauer: notes on a troubled friendship», en *Permanent Exiles*, Columbia U. P., Nueva York, 1989, 217-236, pág. 219). En la interpretación de los silencios de Toas en cuanto tácitas manifestaciones de un dolor reprimido deberían verse, pues, los efectos de esta influencia de Kracauer.

[26] «Das Kästchen der Melusindichtung, eines der rätselvollsten aus Goethes Hand, ist die Gegeninstanz zum Mythos, die diesen nicht schlägt, sondern durch Gewaltlosigkeit unterbietet. Danach wäre es die Hoffnung, eines der orphischen Urworte und eine Losung der Iphigenie, dass das Gewaltsame des Fortschritts verblasst, in welchem die Aufklärung Mimikry an dem Mythos treibt: dass er kleiner wird

oder, nach dem Wortlaut der Iphigenieverse, 'ermattet'. Hoffnung ist das Entronnen sein des Humanen aus dem Bann, die Sänftigung der Natur, nicht deren sture Beherrschung, die Schicksal perpetuiert. In der Iphigenie erscheint Hoffnung, wie an entscheidender Stelle der Wahlverwandtschaften, nicht als menschliches Gefühl sondern als Gestirn, das der Menschheit aufgeht» (Th. W. Adorno, «Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie», en *Noten zur Literatur IV*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1974, 7-33; pág. 32). A propósito de la alusión a la 'Melusinendichtung', cabe recordar que entre los proyectos nunca realizados de Benjamin se encontraba un análisis del *Märchen* (cf. la carta de Adorno a Benjamin del 29 de febrero de 1940, en Adorno y Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940. Herausgegeben von Henri Lonitz*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1994, pág. 420).

RESUMEN PARA REPERTORIOS BIBLIOGRÁFICOS

TÍTULO: VIVENCIA TRÁGICA O PLENITUD ÉPICA: *UN CAPÍTULO DEL DEBATE LUKÁCS-ADORNO*

AUTOR: Miguel Vedda.

LUGAR: Universidad de Buenos Aires.

TÍTULO DE LA REVISTA: *Analecta Malacitana*, XX, 2, 1997.

RESUMEN: la estética lukácsiana revela una creciente predilección por las formas épicas y una correlativa fe en la reducción de la incidencia de los eventos trágicos en la evolución de la humanidad. Si, según Lukács, la distancia entre epos y drama deviene cada vez más relativa e imprecisa, Adorno sostiene la primacía del héroe trágico y la trascendencia de la verdad frente a un mundo vaciado de sentido. Un análisis de la apropiación de la estética goetheana por ambos pensadores no sólo permite entender sus preferencias genéricas, sino que ayuda a superar una de las principales polémicas de la estética marxista.

ABSTRACT: the aesthetics of Lukács shows an increasing preference for the epic forms and a correlate belief in the reduction of the incidence of tragical events in the development of humanity. If, according to Lukács, the distance between epos and drama becomes more and more relative and imprecise, Adorno supports the primacy of the tragic hero and the transcendence of truth in the face of a meaningless world. An analysis of the appropriation of the goethean aesthetics on the part of the two thinkers will contribute to understand their choices and to overcome one of the capital polemics in the history of the marxist aesthetics.

NOTAS: análisis de la polémica Lukács-Adorno en torno a Goethe: sus efectos en la caracterización de epos y drama.

DESCRIPTORES:

epos / tragedia / catarsis / novela / hybris / sublimidad / cosificación / estética marxista / cultura.

KEY-WORDS: epic / tragedy / catharsis / novel / hybris / sublimity / reification / marxist aesthetics / culture.

IDENTIFICADORES: Theodor (Wiesengrund-) Adorno / Honoré Balzac / Walter Benjamin / Ernst Bloch / Bertolt Brecht / Terry Eagleton / Escuela de Frankfurt / Ferenc Féher / Georg Forster / Wolfgang Goethe / Lucien Goldmann / Arnold Hauser / Georg Wilhelm Friedrich Hegel / Agnes Heller / Friedrich Hölderlin / Fredric Jameson / Immanuel Kant / Søren Kierkegaard / Heinrich Kleist / Sigfried Kracauer / Emil Lask / Gotthold Ephraim Lessing / Georg Lukács / Karl Marx / Friedrich Nietzsche / Novalis / Martin Opitz / Karl Popper / Jean-Paul Sartre / Friedrich Schiller / Friedrich Schlegel / Georg Simmel / Lionel Trilling / Max Weber / Raymond Williams.

TOPÓNIMOS: Weimar / Frankfurt / Budapest / Grecia.

PERÍODO HISTÓRICO: siglo XX.