

Estética I (tomo 2): 'Los problemas de la mimesis'*

Fragmento de 'El después de la vivencia receptiva'

GYÖRGY LUKÁCS



[...] Hay que destacar, naturalmente, el carácter objetivo del reflejo estético conformado en la obra, reflejo que antes hemos analizado con detalle desde varios puntos de vista y cuya delimitación negativa respecto de tipos de reflejo formales o supuestamente análogos hemos llevado también a cabo. El después enlaza necesariamente con la vivencia estética de la recepción de la obra. También, por lo que hace a esta recepción, hemos destacado ya antes un momento decisivo, a saber, la peculiaridad de lo estético consistente en la suspensión de las finalidades concretas de la vida cotidiana. Recordaremos que, a diferencia de lo que son esas mismas suspensiones en la vida cotidiana —en la cual no es la finalidad práctica actual misma la que se deja en suspenso, sino su efectiva realización momentánea, pues la suspensión no tiene que ser más que una preparación técnica para realizar mejor la intención concreta e inmutada—, la vivencia estética de la receptividad acarrea una suspensión temporal de todas las finalidades fácticas de la cotidianidad, y de tal modo que estas no se eliminan en principio más que por lo que dure el acto estético; vuelven a imponerse en sus derechos en cuanto ha discurrido el acto sin sufrir (en principio, al menos, e incluso de hecho en la gran mayoría de los casos) transformación alguna digna de tenerse prácticamente en cuenta. De esta situación, cuya descripción no puede ponerse en duda, infieren los partidarios de los diversos matices *de l'art pour l'art*, el academicismo, etcétera, que las vivencias artísticas no influyen en la vida práctica cotidiana de los hombres. Es este un grave error cuyo fundamento real se debe buscar en situaciones e intereses de clase,

—
229

* *Estética I* (tomo 2): «Los problemas de la mimesis». Ediciones Grijalbo S. A., 1965. Traducción de Manuel Sacristán.

y cuya argumentación consiste en no pasar de una descripción muy general del fenómeno, en no considerar más que el lado negativo de la contraposición entre la vivencia estética y la cotidianidad, ignorando en cambio el aspecto positivo, su particularidad. Los casos prácticos antes aducidos (Petofi, Maiakovski) serían ya por sí solos una refutación de tales construcciones metafísicas. Pues si de una verdadera obra de arte pueden emanar efectos prácticos inmediatos sin suprimir su carácter estético, y hasta constituyendo su peculiaridad estética específica, siendo estéticamente inseparables de esta —un poema de Petofi, una litografía de Daumier, etcétera, no serían lo que son, en sentido puramente artístico, si sus intenciones más profundas, su construcción, su conformación y su técnica no apuntaran todas a esos efectos—, resulta que la supuesta y plena ausencia de consecuencias del efecto estético para la vida es una construcción abstracta, y no un registro ni aproximado de la situación real.

Cierto que los ejemplos aducidos son casos límite. Nadie afirmará que de la esencia estética de un fresco de Rafael, de los poemas de amor de Goethe, de un *concerto grosso* de Vivaldi puedan seguirse en los receptores acciones prácticas concretas e inmediatas. Pero los casos límite pierden su acusada extremosidad, al menos hasta cierto punto, si se piensa en sus efectos duraderos: los poemas de Petofi o las litografías de Daumier han conservado a través de un siglo largo su fresca eficacia, sin reproducir en cambio sin alteración su primer efecto explosivo, práctico-inmediato. Pues este efecto estaba ligado a un determinado momento histórico, a la unicidad concreta de sus problemas, a la peculiaridad concreta de las acciones correspondientes. En este sentido —y como siempre en el arte— el efecto duradero acarrea el que el contenido artístico se inserte como momento en la historia evolutiva de la humanidad, como momento del despliegue de su autoconsciencia. Pero esto no significa jamás una nivelación, una proyección de todas las obras de arte sobre el mismo plano: en esa «eternidad histórica» pone Daumier la estimulante agresividad de su sátira, que llama a la acción exactamente igual que Rafael llega a ella con la redondeada calma y solemnidad de sus frescos. Así considerados —y así creemos que hay que considerarlos estéticamente—, los casos-límite pierden mucho de su extremosidad, se insertan sin roces en el coro infinitamente polifónico de las obras de arte y subrayan, precisamente por la preservación de su carácter originario, el pluralismo principal de la esfera estética. Si con ello se establece la unidad interna incluso de los polos más extremos, subsiste aún, sin embargo, la necesidad de un paso más en el sentido de la concreción, con objeto de determinar más detalladamente el contenido de esa comunidad.

También aquí podemos y debemos recurrir a una afirmación ya asentada: hemos entendido el arte como autoconsciencia de la evolución de la humanidad, y hemos dicho que el concepto más general de su contenido es el concepto de lo humano, puesto en inmanencia inmediata en toda obra, como refiguración del presente humano o del pasado visto desde el presente. Si consideramos



ahora esa inmanencia desde el punto de vista de su específica peculiaridad estética, resulta, como ya en muchos otros casos, que el reflejo estético expresa siempre una verdad de la vida, que su esencia particular consiste en referir al hombre esa verdad y su estructura objetiva, o sea, en ordenar lo en sí dado e importante para la evolución de la humanidad de tal modo que ese momento sea dominante, tanto respecto del contenido que concentra lo disperso en la vida, que resume el juego, aparentemente desordenado en las singularidades de la vida, entre el azar y la necesidad, la facticidad y la significación, en una armonía concretamente contradictoria y a veces trágica, cuanto por lo que hace a la forma, que crece hasta convertirse en principio orientador de cada uno de esos microcosmos concretamente locales y únicos. También en la vida forman una unidad inmediatamente inseparable aquellas capas del ser que el conocimiento científico consigue agrupar conceptualmente en subordinación o sucesión gracias a que ya en las apariencias inmediatas están dispuestas objetivamente en una oculta jerarquía que solo se revela en determinadas circunstancias. El reflejo estético toma como principio propio esa unidad de la unidad y la diversidad, así como su inmediatez. Pero su inmediatez, como hemos dicho varias veces, es nueva, es una inmediatez segunda en la cual la aparición de las diversas capas entitativas, la interacción del azar y la necesidad, se presentan en menor o mayor medida —según las leyes del género, y hasta según las personalidades de los artistas— tal como se dan en la vida; la inmediatez de esta se preserva, pues, a este superior nivel de la organización consciente, pero ejerce en esta organización y por ella una función orientadora por la cual sale a la superficie significativa y sensiblemente lo más profundo y oculto del contenido vital.

Partiendo de esa comprensión, puede conceptuarse el proceso de las vivencias receptoras en su unidad y su totalidad dinámicas. Hemos dicho ya que el medio homogéneo —gracias, precisamente, a la fuerza de su homogeneidad— irrumpe en el mundo vivencial del hombre entero, le obliga en cierto sentido a recibir el «mundo» conformado en la obra y, precisamente por esa constrictión, uno actúa con ella, trasforma el hombre entero de la cotidianidad en el hombre enteramente tomado por la receptividad, orientado a la particularidad de cada obra. Lo que antes apareció como estructura interna inmanente de la obra se presenta ahora como alteración, como ampliación y profundización de las vivencias del receptor y, luego, de su misma capacidad vivencial. La catarsis que produce la obra en él no se reduce pues a mostrar nuevos hechos de la vida, o a iluminar con luz nueva hechos ya conocidos por el receptor, sino que la novedad cualitativa de la visión que así nace altera la percepción y la capacidad, y las hace aptas para la apercepción de nuevas cosas, de objetos ya habituales en una nueva iluminación, de nuevas conexiones y de nuevas relaciones de todas esas cosas con él mismo. En ese proceso, como ya hemos dicho, quedan sin alterar en principio sus anteriores decisiones, finalidades, etcétera, las cuales se





suspenden simplemente mientras dura el efecto de la obra. (También hemos indicado brevemente que ese antes no carece de influencia en la receptividad: la contraposición entre las experiencias previas y la imagen cósmica de la obra puede muchas veces impedir todo efecto de esta; pero también hay que subrayar que esa es una posibilidad, no una necesidad: no son raros los casos en los cuales la potencia del medio homogéneo arrasa una tal resistencia. Y hasta puede ocurrir que precisamente el contraste entre el antes y el mundo de la obra determine una conmoción particularmente profunda). La cuestión es ahora la estructura de la relación entre el antes y el después del efecto. Dicho de modo muy general, el hombre, tras la vivencia de la obra, vuelve a la vida con las mismas finalidades concretas de antes, pues el tipo especial de suspensión de esas finalidades durante la transformación del hombre entero de la cotidianidad en el hombre enteramente tomado por una receptividad específica no se refiere directamente a sus esfuerzos anteriores. Cierto que esa falta de relación es meramente inmediata. Como el «mundo» de las obras de arte es un reflejo de la realidad, es inevitable que discurran entre los dos mundos innumerables hilos de analogías y correspondencias, etcétera, subjetivas y objetivas. Pues la obra de arte no es simplemente un «mundo» propio para sí, sino un mundo propio muy concreto, el cual, precisamente en su peculiaridad y cerrazón, obra sobre el receptor como un mundo a él referido, como un mundo propio de él en cierto sentido. Este reconocimiento receptivo de uno mismo y de su propio mundo en la obra de arte puede ser a veces inmediato, pero, por lo general, es más o menos mediado. Cuanto más profunda y universal es la obra, tanto más ricas son esas líneas de vinculación y, desde luego, tanto más complicadamente mediadas al mismo tiempo. Cuando se trata de obras procedentes del pasado, esas mediaciones son aún más complicadas, porque lo que se impone al receptor como postulado vivencial es la vivencia inmediata de un mundo desaparecido para siempre, y desde una atalaya no menos desaparecida; por otra parte —y solo en los casos más importantes— el núcleo humano se revela aún más puramente, porque las determinaciones sociales concretas han quedado necesariamente desdibujadas por la evolución histórica intermedia y han perdido mucho de la concreción inmediata con que obraron sobre sus contemporáneos. Piénsese sobre esto en el efecto que hacen sobre nosotros Homero, la Antígona sofoclea, etcétera.

Ese desplazamiento de acentos afecta a uno de los principales problemas de la comprensión del después. Recordemos nuestro tratamiento de la categoría de inherencia. El reflejo científico y su análisis conceptual pueden y tienen que distinguir en cada hombre distintas «capas» o estratos: la personalidad innata y modelada por la vida, la pertenencia a una determinada clase o a un grupo de su sociedad, la determinación por tendencias de época relativamente permanentes o transitorias, etcétera. (Lo mismo puede decirse, con las necesarias modificaciones, respecto del mundo objetivo mediado por las relaciones

sociales entre los hombres.) Subyacen a un tal análisis hechos objetivamente comprobados. Y ese análisis es imprescindible para la ciencia, porque esas «capas» constituyen en la vida una unidad inmediata inseparable, los diversos componentes de la cual se imponen repentina e inesperadamente, según las ocasiones, sueltos o en combinaciones de varios. La inmediatez segunda que es propia del reflejo estético hace de esa plétora, aparentemente desordenada y cuya composición aparente es violentamente mecánica, lo que realmente es en sí y solo tendencialmente suele realizarse en la vida, a saber: un microcosmos orgánico en el cual las propias leyes internas de movimiento y las del mundo circundante social que las orientan y modelan convergen racionalmente, aunque la correspondiente razón se mueva en contradicciones e incluya en sí la posibilidad de una intensificación que llegue a la contraposición trágica. Mediante esa racionalidad cumplidamente sensible, mediante ese quedar puesta como un microcosmos que, en combinación análogamente racional con otras mónadas de la misma naturaleza, constituye el microcosmos de la obra, mediante esa refiguración de la realidad subespecie de completitud y totalidad, se produce en el receptor la catarsis, cuya conmoción le hace vidente y sensible respecto de aquel «mundo» cuya entrada en su alma y cuya radicación en ella impone el medio homogéneo. En todo esto se contiene necesariamente una experiencia acerca del mundo circundante del hombre y, ante todo, sobre sí mismo: experiencia importante, pero peculiar.

Pues el receptor no afina su sensibilidad si todas esas experiencias se quedan en la vivencia estética y no irradian transformadoramente sobre el después de esa vivencia; y será un doctrinario y un pedante si intenta siempre aplicar inmediatamente a la vida esas experiencias. El término medio entre esos extremos no es de un «dorado término medio» en el sentido de la casuística, una erosión de los extremos, sino un nuevo acceso a la realidad, a la esencialidad de la existencia que aparece en ella, al sentido ya apariencial de su núcleo; una visión sintética hacia la unidad, visión capaz de descomponer más agudamente y de componer más audazmente de lo que puede hacerlo el hombre de la cotidianidad.

La unidad de una tal multiplicidad bien articulada y hecha homogénea posibilita la accesibilidad de toda auténtica obra de arte desde diversos lados. La vivencia estética ingenua y genuina es una vivencia de contenido. La omnipotencia de las formas se revela precisamente en el hecho de que parecen desaparecer como tales completamente en la conmoción catártica del receptor, pese a que su poder ha consistido en dar nacimiento a un «mundo» infinitamente complicado y, al mismo tiempo, homogéneamente unitario, objetivado hasta tener una vida plenamente propia y, sin embargo, referido al sujeto receptor en el todo y en las partes, mundo, pues, que ha podido obrar como «mundo», o sea, como contenido. (El acceso desde la forma al contenido es un complicado tipo de receptividad que no podremos tratar hasta la segunda par-



te de esta obra). Las anteriores consideraciones han mostrado, empero, que el contenido conformado de la obra de arte consumada, realmente formada, es extraordinariamente rico en capas y, por tanto, accesible desde los lados más diversos. Depende en grande parte del antes del receptor la cuestión de cuál es la «capa» de la obra que ejercerá sobre él el efecto más directo; y depende en cambio de la universalidad y la intensidad de la conformación cuántas otras «capas» vibran en esa impresión inmediata, acaso sin consciencia, del receptor.

La debilidad del tipo de conformación publicístico o retórico —incluso cuando lo aplican auténticos artistas— se debe precisamente a la unilateralidad determinada necesariamente por ese comportamiento. Bastará con comparar, desde el punto de vista de la accesibilidad unilateral, a Schiller con Shakespeare, por ejemplo, o a Upton Sinclair con Gorki, para apreciar con claridad la diferencia. Es claro que no hay que identificar tampoco esos concretos ejemplos. Pese a todas sus inclinaciones retóricas, Schiller es un gran poeta que, comparado con Shakespeare, puede resultar efectivamente unilateral y simplista, pero cuyas obras, en sus puntos culminantes, tienden de todos modos a una multiplicidad y una infinitud intensiva auténticamente poéticas (según los dramas de que se trate y, a veces, hasta según las escenas).

El tipo Upton Sinclair es realmente de una sola capa: toma un determinado problema que puede tener una importancia más o menos actual desde el punto de vista de la práctica social, y luego se limita a cortar hombres, situaciones, incidentes, etcétera, a la medida de dicho problema. Dar forma significa en este caso agrupar del modo más eficaz posible todo lo que se refiere directamente al complejo problemático, para mover al lector en favor de lo digno de afirmarse y en contra de lo recusable. Las figuras, las situaciones, etcétera, no contienen más individualidad que la necesaria para ser reconocibles y poder soportar aquel contenido.

Faltan totalmente las relaciones humanas, al menos en sentido poético; llegado el caso, se expresan conceptualmente, con objeto de subrayar la significación de cada caso. Con eso se produce una formación cuya finalidad es la orientación a una toma de posición social actual y concreta, sin profundizar en las honduras de la vida personal, sin hacer que el problema nazca de ellas y sin vincular poéticamente (artísticamente) la efectiva toma de posición con las grandes cuestiones humanas de la evolución de la especie. Esta tendencia puede proclamarse «nueva» con toda consciencia, como frecuentemente ocurre en el naturalismo o en la «nueva objetividad». Pero, aunque sus representantes afirmen explícitamente que las figuras tienen, «junto a» sus funciones sociales, «también» rasgos, destinos, etcétera, individuales, el hecho es que toda su actitud contiene objetivamente una renuncia a la universalidad específica y a la infinitud intensiva del reflejo estético; o, dicho positivamente: esa actitud implica la inserción sin restos en el sistema de la práctica cotidiana, con sus finalidades inmediatas actuales. Algunas influyentes actitudes artísticas



de nuestro tiempo han intentado fundamentar esa tendencia y darle un basamento estético. Tal es el caso de la célebre sentencia de Stalin, consagrada en dogma, según la cual los escritores son «ingenieros de almas». Ahora bien: la ingeniería es precisamente el producto de la división social del trabajo, en el cual se encarna del modo más prototípico la suspensión de la finalidad actual característica de la cotidianidad: todos los resultados de la ciencia y de la experiencia del trabajo se concentran conscientemente con la intención de hallar la respuesta técnica y económicamente óptima a un problema práctico concreto y dado. Al hacer de eso un ideal de la actitud del artista respecto de su obra y de los efectos de esta, se produce como finalidad de la misma el servicio exclusivo a una determinada tarea actual de la vida; el poder del arte sobre las almas de los hombres se limita entonces a esa actualidad inmediata. Del mismo modo que el ingeniero inventa o hace fabricar una máquina para que determinadas operaciones puedan funcionar mejor, más práctica, más económicamente, etcétera, así también tendría el arte que transformar el «funcionamiento» de las almas de los hombres, en el sentido óptimo, para la ejecución de determinadas finalidades prácticas y actuales de la sociedad. Es obvio que esa formulación estrecha extraordinariamente el círculo de influencia del arte, le arrebató su ilimitación, su universalidad; aún más: esa formulación contiene —consciente o inconscientemente, queriéndolo o no— la tendencia a hacer del arte una mera sierva de tareas prácticas actuales e insertarla así sin reserva ni resto en el sistema de la práctica social del día, sin preocuparse gran cosa de su peculiaridad. ★



—

235