



La relación de Lukács con la tragedia

Diego Fernando Correa Castañeda¹

Recibido: 26 de mayo de 2018 / Aceptado: 29 de octubre de 2020

Resumen. La relación entre Lukács y la tragedia será uno de los elementos más importantes para poder entender el desarrollo de sus concepciones éticas y estéticas. El papel que juega el personaje principal en el desarrollo de la novela: el héroe, su búsqueda interior, el puesto en el desarrollo histórico de la misma y los demás aspectos relacionados con la refiguración artística. Veremos cómo Lukács emprende esta búsqueda desde la Antigüedad Clásica, pasando por la Edad Media, el Renacimiento, la Ilustración, el Realismo Crítico y su posterior recuperación con el Realismo Socialista.

Palabras clave: Lukács; héroe; tragedia; epopeya; novela.

[en] The relation of Lukács with the tragedy

Abstract. The relationship between Lukács and the tragedy will be one of the most important elements in understanding the development of his Ethics and his Aesthetics. In this article we will try to clarify the role played by the main character in the development of the novel. This includes a clarification of the hero, his inner search, the position in the historical development of the same and the other aspects related to artistic re-figuration. We will see how Lukács undertakes this search from Classical Antiquity through the Middle Ages, the Renaissance, the Enlightenment, Critical Realism and its subsequent recovery with Socialist Realism.

Keywords: Lukács; tragedy; hero; epic; novel.

Sumario: 1. Introducción: la influencia de la tragedia; 2. Distinción entre lo clásico y lo burgués; 3. Postura de Lukács; 4. Individualidad y comunidad; 5. Desarrollo histórico de la literatura según Lukács; 6. El héroe. Figura central de la representación artística; 7. Conclusión; 8. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Correa Castañeda, D.F. (2022): “La relación de Lukács con la tragedia”, en *Revista de Filosofía* 47 (1), 121-137.

¹ UNED
liferc@hotmai.es

1. Introducción: la influencia de la tragedia

La tragedia es una forma de refiguración artística sumamente importante en la historia del arte. Lukács descubre que en su interior están ocultas las huellas de las nociones éticas y estéticas depositadas por la incesante búsqueda humana en aras de la verdad. El filósofo húngaro dedica grandes espacios de reflexión sobre ella a lo largo de su extensa vida intelectual. Los pormenores de la búsqueda han quedado consignados en casi toda su obra. Especial cuidado hay que tener con las primeras *El Alma y las formas* (1911), *Acerca de la pobreza de espíritu* (1912), *Teoría de la novela* (1914-1915); todos los escritos tempranos, aproximadamente treinta, muchos de ellos contenidos en *Sociología de la literatura*, que van desde *El prólogo a "Historia evolutiva del drama moderno"* (1909), pasando por *Balzac: Ilusiones perdidas* (1935), hasta *Shólojov: Tierras roturadas* (1951). Además, hay que resaltar las implicaciones que han tenido estas nociones sobre obras como *El bolchevismo como problema moral* (1918) y *Táctica y ética* (1919). En estas obras queda de manifiesto, con todas sus consecuencias, la influencia de las concepciones dramáticas en el desarrollo de la justificación de la Revolución Proletaria.

La relación de Lukács con Irma Seidler y Soren Kierkegaard será igualmente determinantes para todo el posterior desarrollo de la obra Lukácsiana. Otras imponentes figuras que ayudarán a comprender la relación entre tragedia y ética son Aristóteles, Kant, Kierkegaard y Dostoievski. Con relación a Nietzsche se llevará a cabo una analogía para esclarecer el diferente enfoque que realizan ambos sobre la tragedia. Estos autores ocuparán un lugar central a la hora de determinar la posición ética que adoptará Lukács ante la realidad.

El gran filósofo estagirita es el modelo para imitar en la composición dramática:

Pues bien, dado que la composición de la tragedia más hermosa no debe ser simple, sino compleja, y ésta ha de imitar las acciones que inspiren temor o compasión (pues esto es lo propio de una imitación de tal naturaleza), en primer lugar, lo que está claro es que ni los hombres buenos deben aparecer pasando de la dicha al infortunio (pues esto no inspira ni temor ni compasión, sino repulsa), ni los malos, del infortunio a la dicha (pues esto es lo menos trágico de todo, ya que no tiene nada de lo requerido, pues no es ni humano, ni compasivo ni terrible); ni tampoco debe ser sumamente malo caer de la dicha en la desdicha, porque tal trama podría despertar sentimientos humanitarios, pero no compasión ni temor, ya que, por una parte, uno se fija en aquel que sin merecerlo es desafortunado; y por otra, en el que es semejante a nosotros. Compasión se tiene del que no merece su infortunio, y temor, del semejante, de modo que lo que ocurra no inspirará ni compasión ni temor. Queda, pues, el personaje intermedio entre los mencionados. Y es aquel que no destaca ni por su virtud ni por su justicia, y tampoco cae en el infortunio por su malicia o maldad, sino por algún fallo; siendo de aquellos que gozan de gran reputación y felicidad, como Edipo y Tiestes y hombres ilustres de tal alcurnia (*Poética*, 1452b-1453a.).

La importancia de este fragmento de la *Poética* de Aristóteles se hace evidente, ya que da indicaciones sobre el tránsito que debe tener el argumento para que el resultado en el espectador sea efectivo. Además, traerlo al presente nos ayuda a comprender el motivo por el que gran parte de los autores trágicos se basaron en sus premisas. «Lessing, Shakespeare eran la consumación práctica de la teoría dramática

aristotélica reinterpretada, o sea, de la tragedia burguesa» (Lukács, 1966a, 509). Aristóteles deja claro, desde el principio, el camino por el que van a transitar casi todas las formas de creación dramáticas: el protagonista debe poseer propiedades que lo hagan a la vez admirable pero imperfecto, con un público capacitado para comprender y simpatizar con él. Podemos ver las incipientes huellas con la categoría de *lo típico* que defenderá Lukács en la *Estética*.

2. Distinción entre lo clásico y lo burgués

Para el Lukács del *Alma y las formas* la distinción estaba claramente establecida: «La novela posee, de un lado, las características estéticas universales de la épica grande, del epos, y sufre, de otro lado, todas las modificaciones que trae consigo la época burguesa, que posee un carácter radicalmente diferente (Lukács, 2011, 32). Ahora bien, podemos realizar el acercamiento a los orígenes de lo trágico desde tres momentos. El primero consistiría en que al principio existía lo común (Míguez 2016, 185), esto es, la forma de la representación era colectiva, –Homero es el artista tomado como referencia–. El segundo sería el momento en el que entra lo individual, noción que realizará un largo viaje desde la antigüedad clásica hasta la manifestación del período imperialista. Por último, estaría el escenario en el que vuelve nuevamente lo colectivo. El recorrido que realizan estas nociones es bastante largo, atraviesan muchos períodos importantes de la historia del arte, especialmente de la literatura.

Se suele aceptar que por lo regular casi todas las culturas han vuelto su mirada hacia la Grecia Clásica. Pensemos solamente en el Neoplatonismo (III d. C.), en el Renacimiento (XV-XVI), en Baumgarten (1714-1762) y en esos «griegos de Winckelmann (1717-1768) que nos parecen curiosos y casi incomprensibles» (Lukács, 2016, 7-8); también en el romanticismo con toda su escuela liderada en la revista “*Athenaeum*” (1798) por los hermanos Schlegel. De ahí que en la distinción entre lo clásico y lo moderno o lo burgués, los postulados de Nietzsche sean tomados en consideración al ser un autor determinante a la hora de reinterpretar tanto la esfera griega como el sostenimiento de los principios burgueses. Kadarkay nos recuerda que «Nietzsche era la materia prima a partir de la cual el intelecto de Lukács moldeaba sus esplendidos productos» (1994, 108). También ha sido considerado como el fundador de la nueva concepción ontológica de la realidad basada en la preeminencia de la estética (Martínez 2008, 177). Estos son motivos más que suficientes para que su figura esté presente a lo largo del artículo. Tanto Lukács como él parten de los mismos acontecimientos, pero llegan a conclusiones diferentes.

Lukács lleva a cabo un gran trabajo de investigación histórico-literario para definir con exactitud todos los pormenores relacionados con el devenir histórico de la tragedia a través de su manifestación en la epopeya y en la novela. El factor más importante es el lugar y la función que ocupa el protagonista o actor principal, «el héroe» en el interior de la novela, junto con los procesos de cambio que sufre éste a través del tiempo. De ahí la importancia de resaltar las similitudes y diferencias que existen entre las diversas maneras de refiguración, que van desde su nacimiento en el mundo prehelénico, el antiguo epos homérico, hasta la separación de contenido presente en el declive de la Edad Media e inicio de la Modernidad, para pasar por el tránsito que realiza a la novela de caballería o de aventuras propias de finales de

este período. El siguiente paso será su muerte con la novela decadente netamente burguesa y la posterior resurrección con la novela realista rusa.

3. Postura de Lukács

«En 1908, la realidad esencial de la muerte suprime para Lukács toda posibilidad de acción significativa; en 1923 la posibilidad de la acción relega, inversamente, a segundo plano el problema de la muerte» (Goldmann, 1975, 58-59). Estos dos aspectos del pensamiento Lukácsiano ayudarán a entender toda la problemática de acercamiento y alejamiento que realiza Lukács alrededor de la tragedia; definirán también su postura ante la vida y la revolución. Antes de realizar el acercamiento definitivo al marxismo Lukács se encontraba en un estado de desesperación tal, que lo llevó a ver en la historia de la literatura como única salida posible la muerte, de ahí que destacará como escenario principal la precipitación del héroe hacia ella. Con *Historia y consciencia de clase* las dudas se disipan y la vida adquiere pleno significado, la vida perdura a través del tiempo dentro del sujeto histórico, el proletariado, motivo por el que tanto la vida del filósofo húngaro como su posición ante la Revolución socialista cambie de paradigma.

El escenario en el que surgió la obra de Lukács era el de una gran crisis. *La metafísica de la tragedia* apareció justo en los preámbulos de La Primera Guerra Mundial, después vino *La teoría de la novela* (Lukács, 1999, 34), la Revolución Rusa, que produjo el acercamiento al misticismo ruso de Tolstoi y Dostoievski (Cometa, 2001, 20), y el fracaso de la revolución en Alemania, que abrió un abismo insalvable entre él y el resto de la intelectualidad europea. Estos fueron los detonantes que llevaron a la aparición de *Historia de consciencia de clase*.

Antes de que estos acontecimientos adquirieran la influencia necesaria, la vida tenía este aspecto para Lukács: «La vida es poder vivir algo hasta el final. La vida: nunca se vive nada completamente y hasta el final. La vida es el ser más irreal y menos vivo de todos los imaginables» (Lukács, 2013, 242). Serán los héroes –trágicos, románticos, positivos, proletarios– quienes marquen la frontera entre una vida plena de sentido o carente de él; ellos habitarán en esa zona intermedia entre el horizonte trágico y el utópico (López 1975, 502). Fruto de su confusión y esclarecimiento nacerán dos de las obras más determinante en el pensamiento europeo del siglo XX. En 1908-1909 publica su colección de ensayos *El alma y las formas*, libro que atrajo la atención de la intelectualidad europea, en especial de Thomas Mann, Max Weber y Ernst Bloch, y que, debido a ser una obra ensayística, cerró las posibilidades para que Lukács entrara a formar parte del mundo académico alemán, que exigía la elaboración de una obra sistemática. En 1923 publica la obra que iba a generar un movimiento telúrico dentro del panorama del marxismo ortodoxo: *Historia y consciencia de clase*, en la que da un giro radical a su pensamiento; no solo en lo relacionado con el sentido que para él tenía ya la vida, pues el proletariado universal había llegado a la autoconsciencia (Lukács, 2014, 37), sino por la implícita denuncia a la recepción inadecuada de Kant y Hegel que había realizado Lenin de la mano de Engels (Lichtheim, 1973, 97).

Guiado por la contraposición que se presenta entre lo individual y lo colectivo en la creación artística, Lukács realiza una jerarquización histórica de la lucha entre estas dos maneras de refiguración –la individual y la colectiva–. Este estudio recibe

su mayor atención en un artículo publicado en 1935 titulado “*Informe sobre la novela*”. En él se hace todo el despliegue explicativo sobre ella. Lukács –Nietzsche se ocupó solo de una parte de la tragedia griega– de manera tanto más completa en cuanto que está alejada de presupuestos netamente irracionalistas, o sea, emocionales, lleva a cabo un profundo estudio de la literatura universal. Parte desde Homero y llega hasta Gorki, pasando por Dante, Rabelais y Cervantes, de aquí al período de la acumulación originaria, que tiene su desarrollo decisivo en Inglaterra con Defoe, Fielding y Smollett, en donde los personajes se vuelven realistas (Lukács, 2011, 84). Goethe, Balzac y Flaubert, cuyas obras se estaban generando en un mundo previo y contemporáneo a la Revolución Democrática de 1848. Lukács coloca este último acontecimiento como la piedra de toque en el desarrollo moderno de la forma novela: «La novela seria y artísticamente elevada del período posterior a 1848 tiene que nadar siempre, por consiguiente, contra la corriente, tanto en los contenidos como en lo formal» (Lukács, 2011, 63). Y eso tenía que ser necesariamente así ya que inevitablemente «cuanto más abiertamente se convierte la lucha de clases entre burguesía y proletariado en el punto medio de todo acontecer social, tanto más desaparece este de la literatura novelística burguesa» (Lukács, 2011, 86). Motivo por el que esta última se ve en la necesidad de crear un ser imaginario, positivo. O lo que es lo mismo, crear idealmente una falsa realidad e imponérsela de manera forzada, desde luego, a la realidad. Vendría a ser como si hubieran «... encontrado un arte servil para esta su idea favorita» (Marx, 2001, 156). Será Tolstoi el escritor más representativo entre esta lucha del mundo que se resiste a morir contra el que se propone nacer. Dostoievski se encumbrará como la nueva cima desde la que se podrá otear el futuro horizonte, el de la renovación de la ética: la bondad, que sustituirá al moribundo deber-ser kantiano. El resultado de ese nadar contra la corriente lleva finalmente al período del realismo crítico de los hermanos Mann, Romain Rolland, Anatole France entre otros; quienes arremeten contra lo inhumano del mundo, pero sin tomar partido abiertamente. Llevan a cabo la misma crítica que hacen los románticos contra lo existente, pero sin comprometerse personalmente. Esto mismo es lo que hace Nietzsche, aunque desde presupuestos diferentes. El recorrido termina con el resurgir del nuevo esplendor de Realismo Socialista de Gorki, Shólojov y Makárenko. Todo este recorrido para tratar de detectar los parámetros artísticos que demuestren el conflicto interno presente en ese tipo de refiguración artística. Es a través de una intensa labor de estudio, de todo este complejo literario, que él detecta la presencia de diversas categorías estéticas que serán luego desarrolladas en su posterior *Estética*.

4. Individualidad y comunidad

Ambos autores realizan un recorrido histórico en busca de las huellas que les permita aclarar la génesis de esta problemática. Parten de la aniquilación de la individualidad en el mundo clásico, pasan por una segunda aniquilación en el renacimiento y terminan por la extirpación total en la Revolución Francesa (Lukács, 1966a 349), llegando quizás con el Romanticismo a un nivel que Nietzsche ya no menciona. No solo es este tránsito el que se observa, Lukács lleva esta distinción más allá: vinculada con la influencia que ha ejercido sobre el desarrollo creador la aparición y desaparición de la individualidad y la colectivización, aparece también dicha analogía entre los

diversos modos éticos de valorar el actuar humano: «El cristianismo estableció una igualdad de las almas humanas ante Dios; la Revolución Francesa, la de los hombres abstractos ante la ley; el socialismo va a conseguir una igualdad de los hombres concretos de la vida real» (Lukács 2004, 30). Así la esfera ética y especialmente la estética pasan a ser envolventes, con la pretensión de abarcar todo el ámbito de lo humano, en otras palabras, se vuelve ontológica; de la misma forma en que «la práctica moral en Kant se transforma en Ontología» (Lukács 2017, 45). Ontología porque se transforman en formas del ser, constitutivas de la esencia humana, en punto final de ese largo devenir que ha atravesado toda la historia humana en sus más diversas formas: cosmogónica; eidética, teológica, lógica etc.

Las búsquedas que emprenden Nietzsche y Lukács son similares, pero las conclusiones a las que llegan son diametralmente opuestas.

¿Y si ocurriera que los griegos tuvieron, precisamente en medio de la riqueza de su juventud, la voluntad de lo trágico y fueron pesimistas?, ¿que fue justo la demencia, para emplear una frase de Platón, la que trajo las máximas bendiciones sobre la Hélade? (Nietzsche 1977, 30).

Con la publicación de *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche entraba en escena. Será el inicio de un camino que lo llevará a reinterpretar los orígenes del espíritu creador y a establecer dicotomías tajantes entre el mundo heleno y el moderno. Los postulados contenidos en esta obra provocarán todo tipo de reacciones; su maestro Ritschl anotará en su diario: «Geistreiche Schwiemelie» “ingeniosa borrachera” (1977, 15). Nietzsche lanza todo tipo de propuestas: la idea de subvertir el orden establecido en torno a lo griego aceptado por todos hasta el momento –el eterno retorno de lo idéntico–, colocar al espíritu primaveral como verdadero impulsor de la creación artística,

El alma del ateniense... continuaba teniendo en sí algo de aquel elemento de que nació la tragedia. Ese elemento es el impulso primaveral, que explota con una fuerza extraordinaria, un irritarse y enfurecerse, teniendo sentimientos mezclados, que conocen, al aproximarse la primavera, todos los pueblos ingenuos y la naturaleza entera (Nietzsche 1977, 201).

proponer al individualismo aristocrático como la fuente de la que emanan todas las grandes esferas creadoras humanas –aunque ya lo había visto en el mundo griego en Eurípides, Sócrates y Platón, será en Roma en donde esta ruptura se hará más evidente–, cuya desaparición será vinculada con el advenimiento del cristianismo, lo que provocará que su teoría entre en una profunda contradicción, ya que el cristianismo debe ser entendido justamente como el triunfo de la individualidad.

Así es cómo el cristianismo se constituye en la religión de los que han perdido la libertad. Nació del despotismo político y de la desigualdad económica. Allí donde la propiedad privada deviene único estimulante de la acción de los hombres, la religión no tiene otro objeto que la salvación individual (Garaudy, 1973, 34).

Establecer vínculos entre esferas emocionales y no sociales: «Una cuestión fundamental es la relación del griego con el dolor» (Nietzsche, 1977, 29), e ignorar a su vez el papel determinante de la esfera de la producción y el desarrollo económico,

hará que entre el filósofo húngaro y el siempre mal interpretado precursor del fascismo se abra una grieta infranqueable «... No se trata de que Nietzsche haya entendido jamás una palabra de las específicas determinaciones económicas del capitalismo: ni siquiera se ha interesado superficialmente por ellas...» (Lukács, 1966a, 351-352).

Mientras Nietzsche ve en lo individual la génesis de la creación artística, Lukács, siguiendo en cierta medida a Hegel, la ve en lo colectivo. (Goldmann 1975, 11) Nietzsche ataca frontalmente la esfera comunitario-pagano-judeocristiana, que ha logrado a través de la historia deshacerse del único, auténtico y verdadero espíritu creador: el individualismo aristocrático, señorial y distinguido, alejado de la bajeza, ruindad y mezquindad del populacho. Lukács ve un paralelismo entre la disolución de la epopeya homérica y la disolución de la gran novela con el declive de la burguesía. La verdadera forma de narrar propia de Homero, la epopeya, está constituida no solo por la descripción detallada de los acontecimientos que recibió de la tradición, sino también porque los hombres son presentados de forma comunitaria y no individual: «La acción de los epos homéricos es una lucha *de la* sociedad, de la sociedad, como comunidad que actúa unitariamente, en contra de un enemigo externo» (Lukács, 2011, 41-42). Dicha forma de refiguración de la realidad desaparece con el advenimiento de lo individual, el mundo del hombre privado impregna toda la esfera social y con ello diluye el anterior y espléndido mundo común en que se había desarrollado la obra de Homero. Lukács describe esta problemática en su influyente obra *Teoría de la novela* (1914-1915).

El hombre de la tragedia releva al viviente Homero y le explica, y le transfigura al tomar de sus manos la antorcha que se apagaba y encenderla para nueva vida. Y el hombre nuevo Platón, el sabio, con su activo conocimiento y su mirar creador de esencias, no sólo desenmascara al héroe, sino que perillumina el oscuro peligró al que ha vencido, y le transfigura superándolo (Lukács, 1999, 55).

Pero ese hombre nuevo, que trae un conocimiento activo, que llega con su mirada creadora para vivir inevitablemente solo, destruye la representación comunal homérica. Es el momento del sabio, hombre único y diferente, con la mágica e invisible capacidad jerárquica de ver más allá que los demás. La soledad será el escenario en el que se desarrollará su drama. «El cielo estrellado de Kant no brilla ya más que en la oscura noche del conocimiento puro, y no alumbra ya... [más que] los senderos de los caminantes solitarios - que en el Nuevo Mundo ser hombre quiere decir ser solitario» (Lukács, 1999, 56). Los presupuestos nietzscheanos se distancian de los lukácsianos. La soledad e individualismo formulada por el autor del *Así habló Zaratustra* chocan de frente con los planteamientos sociales del filósofo húngaro. Se trata o bien de «vivir en el mundo de la tragedia o vivir en el mundo de la vida corriente...» (Lukács, 2013, 262). Las categorías estéticas con las que Lukács designa este tipo de comportamiento: *ganzen Menschen* (hombre entero) y *Menschen ganz* (hombre enteramente) recibieron su primera formulación en *Heidelberger Ästhetik*² (1914-1916). Se trata o bien del hombre entero de la vida cotidiana o bien del hombre enteramente de la esfera estética. Del equilibrio entre estas dos concepciones ontológicas surgirá una nueva ontología estética renovadora de todo lo humano.

² N del A. La traducción de la *Estética de Heidelberg*, junto con su introducción (ambas realizadas por mí), ya han sido terminadas y están en proceso de edición para su pronta publicación por la editorial Prensas de la Universidad de Zaragoza.

El artista auténtico se revela en el hecho de que en él cobran voz los elementos y las tendencias del En-sí orientadas al sujeto, a la autoconsciencia del hombre (de la humanidad), razón por la cual no queda preso en una subjetividad privada, ni en la generalización de las singularidades sucumbe a una abstracción que rebase lo humano, sino que busca y encuentra el centro en el cual el destino de un hombre se hace voz del destino de la humanidad (Lukács 1967, 325).

La distancia entre «la generalización de las singularidades» y la refiguración artística de lo cotidiano, de todas las facetas sociales acompañadas por todos los objetos en las que estas se desenvuelven, se amplía. Lukács toma posición del lado de Hegel, que ya había visto esto también mucho antes.

... los objetos se convierten como tales... objetos prosaicos, en objetos del arte... los objetos prosaicos así aprehendidos pasan a formar parte del arte. Propiamente dicho, surge aquí eso que llamamos imitación de la naturaleza: objetos prosaicos tratados con medios del arte (Hegel, 2006, 361).

A principios del siglo XIX Hegel observaba ya la introducción de los cambios. El arte baja al nivel del suelo; ya no son los esplendorosos banquetes de las cortes europeas ni las representaciones religiosas, no, ahora son representadas las escenas de la vida cotidiana. Como ejemplo, baste con citar artistas como Millet o el propio Van Gogh, quienes siendo posteriores a Hegel ya se servían de las nuevas formas artísticas de incluir en sus obras escenas de la vida cotidiana. Este es el escenario en el que Lukács ve el resurgir nuevamente de la vida comunal griega, regresa la escena cotidiana, la representación de acontecimientos conocidos y vividos por todos. Es el gran momento para que vuelve la vieja epopeya homérica, éste será el planteamiento central de la *Teoría de la novela*:

Pero en los pocos momentos realmente muy grandes de sus obras que sólo se pudieron entender formalmente, en relación exclusiva con el todo configurado en la obra, como momentos subjetivo-reflexivos, se muestra un mundo diferenciado, concreto y existente, que, si pudiera ensancharse hasta ser totalidad, resultaría del todo inaccesible para las categorías de la novela y necesitaría una nueva forma de configuración la forma renovada de la epopeya (Lukács, 1999, 166).

5. Desarrollo histórico de la literatura según Lukács

Podría decirse que la figura más destacada en el desarrollo de la refiguración artístico-literaria es la figura del héroe. Es él el que atraviesa la espina dorsal de la representación artística. Los diversos autores depositarán sobre sus espaldas la gran responsabilidad de ser el portador de las nociones universales en las que todos nos tendremos que reconocer. Aunque también existe la noción que nos habla del desenmascaramiento del héroe anterior para poder dar paso al nacimiento de uno nuevo. Así es como podemos ver que Homero es la génesis, el punto primigenio del que parte Lukács y, no solo del que parte, sino al que además pide volver. De ahí su gran importancia:

Rigurosamente hablando, el héroe de la epopeya no es nunca un individuo. Desde antiguo se ha considerado como rasgo esencial del epos el que su objeto no sea un destino personal, sino el de una comunidad. Y con razón, pues el redondeo y la cerrazón del sistema de valores que determina el cosmos épico produce un todo demasiado orgánico para que pueda cerrarse en él una parte tan completamente, o tan intensamente fundamentarse en sí misma que pueda descubrirse como interioridad, devenir persona (Lukács, 1999, 84).

Cuando Lukács habla de epopeya se está refiriendo directamente a Homero, por eso la insistencia en el cambio de enfoque: de lo comunitario a lo personal o individual. Este recorrido que comienza en el siglo VIII a. C. encuentra su primer gran punto de inflexión en el siglo XIII de la mano de Dante, en éste ya se comienzan a dibujar los perfiles en la separación –entre lo comunitario y lo individual– de esta manera de refiguración. Sin dejar por fuera de estas consideraciones la importante noción lukácsiana referente a la separación que se presenta entre el reflejo científico y estético de la realidad «En Dante se encuentran restos de esa imperceptible conversión o confusión de reflejo científico y poético de la realidad» (Lukács, 1966b, 228). Lukács descubre que en la obra de Dante los personajes ya son personalidades individuales que se enfrentan al mundo material.

Dante... [1265-1321] es el único gran ejemplo en el cual la arquitectura vence inequívocamente a la organicidad, y por eso representa una transición histórico-filosófica entre la epopeya pura y la novela. Tiene aún la inmanente ausencia de distancias y la compacidad de la verdadera epopeya, pero sus figuras son ya individuos que se contraponen consciente y enérgicamente a un mundo que se cierra frente a ellos, y en esa resistencia llegan a ser reales personalidades (Lukács, 1999, 86).

Los análisis de Lukács pasan de Dante a Rabelais y Cervantes. Si en Dante el héroe se enfrenta a un mundo hostil, en estos los protagonistas luchan por superar el oscuro escenario medieval que se precipita inevitablemente hacia un cambio de época: «El período de nacimiento de la sociedad burguesa. La lucha de los grandes novelistas de este período (Rabelais... [1494-1553], Cervantes... [1547-1616]) está orientado en primera línea contra la esclavización medieval del hombre» (Lukács, 2011, 83). Aún no han llegado los escenarios irreales e imaginarios que no guardan relación con la realidad social, y así los protagonistas libren una agónica batalla por aferrarse a un mundo que desaparece velozmente ante sus ojos, sus luchas se desarrollan en entornos reales y concretos.

[...] Don Quijote consiste en una sucesión de episodios individuales que están unidos exclusivamente por el pathos de la figura del héroe en su contraste con Sancho Panza y con la restante realidad, que se ha vuelto prosaica. Sin embargo, la unidad de la acción está presente aquí en el gran sentido épico, porque los personajes revelan siempre lo esencial concretamente, actuando en situaciones concretas [...] (Lukács, 2011, 47).

Lukács destaca igualmente que la importancia de la obra de Cervantes está en haber sido creada dentro de un período de profundo cambio social. Quizás de los cambios más importantes que se han dado en la historia de la humanidad. De la Edad Media a la Época Moderna.

No ha sido el ingenuo poeta Cervantes el que ha superado todos los peligros – que él no conocía – de su forma, descubriendo así esa perfección inverosímil, sino que eso lo ha logrado el intuitivo visionario del instante histórico-filosófico que nunca volverá. Su visión brotó en el punto en que se separaban dos épocas del mundo (Lukács, 1999, 146).

Podemos también ver aquí esa importante noción de la conciencia que debe tener el artista a la hora de crear sus obras; noción sumamente importante en todo el desarrollo posterior lukácsiano. El hecho de crear la obra en medio de una frontera temporal supremamente importante, el paso del feudalismo a la época burguesa, ha hecho de Cervantes uno de los escritores más llamativos para Lukács. Cuando Lukács emprende el estudio de la obra de Balzac: *Las ilusiones perdidas*, se da cuenta que estas categorías estéticas estaban presentes igualmente en Cervantes. En este caso cuando el arte brotado de la naciente burguesía destruye las ya finales ilusiones del feudalismo: «La primera gran novela Don Quijote, ya es una historia de las “*Ilusiones perdidas*”. Pero en el caso de Cervantes, la incipiente sociedad burguesa destruye las últimas ilusiones feudales» (Lukács, 1968, 331).

El despliegue del tema pasa a otros escritores y a otro momento histórico. Ahora Lukács se ocupa del estudio de otro período:

El período de la acumulación originaria. El desarrollo decisivo tiene lugar en Inglaterra (Defoe... [1659-1661], Fielding... [1707-1754], Smollett... [1721-1771], etcétera). El horizonte amplio y fantástico se estrecha, también el argumento y los personajes se vuelven realistas en sentido estricto (Lukács, 2011, 84).

En la obra de Defoe se encuentran las huellas que deja a su paso la disolución de un viejo mundo y el nacimiento de otro: «La contradicción, productiva para la novela, consiste aquí precisamente en la contradicción irresuelta entre lo horroroso del tema representado y el inquebrantable optimismo de la clase ascendente (Defoe)» (Lukács 2011, 84). Optimismo aún dentro de la gran individualidad del sujeto aislado, del sujeto isla como en algún momento lo llamó Marx. Con Goethe (1749-1832) damos un paso más en la confrontación que se da entre lo individual y lo general, o entre la epopeya y la novela. Tanto el *Wilhelm Meister* de Goethe como *Enrique el Verde* de Keller son obras que representan un paradigma en la búsqueda del héroe problemático. «El *Wilhelm Meister* se encuentra estéticamente e histórico-filosóficamente entre esos dos tipos de configuración; su tema es la reconciliación del individuo problemático, guiado por el vivido ideal, con la concreta realidad social» (Lukács 1999, 147). Para Lucien Goldmann ambas obras entran dentro de la esfera de «la novela educativa» (1975, 17-18), tercer tipo de refiguración escrita detectada en la obra de Lukács. Aunque en ambas los protagonistas ya han renunciado a la «búsqueda problemática», sin embargo, no aceptan el «mundo convencional», ni mucho menos «la escala implícita de valores» que contiene dicho mundo. Para el Lukács de la *Teoría de la novela*, a diferencia de Hegel «la problemática de la forma novelística es... reflejo de un mundo salido de quicio», en comparación con «... el arte que hace problemático precisamente porque la realidad deja de ser problemática» de Hegel (1999, 39).

En casi todas sus novelas, Balzac narra el auge capitalista, la transformación de la primitiva artesanía en moderno capitalismo, el desmesurado crecimiento de la ciudad y

el campo debido al capital impetuosamente creciente, la desaparición de todas las formas sociales y las ideologías tradicionales ante el victorioso avance del capitalismo (Lukács, 1968, 333).

Balzac es quizás el escritor que llega a una mayor profundidad en la exploración de estas nociones. Si sus personajes tienen algún carácter individual se están moviendo siempre dentro de un entramado social. Podría decirse que Lukács encuentra en Balzac las huellas de su anhelado regreso al esplendor homérico de la creación artística dentro de un entramado social complejo. En él el realismo social tenía tanta fuerza, que, aun siendo un burgués comprometido, se vio empujado por la realidad a reflejar esta de forma realista.

Y a pesar de ello, tras esta composición que en apariencia solo parte de lo individual siempre existe un profundo conocimiento de las relaciones sociales, una valoración más exacta de las tendencias sociales de desarrollo que tras el pedante aspecto de “científico” de los realistas posteriores... [evidentemente se refiere a Zola] (Lukács, 1968, 334).

Otro de los grandes aportes que da Balzac a Lukács consiste en que aquel es el escritor, previo a la llegada de Flaubert, que más signos manifiesta sobre la evolución del capitalismo: «en el paso de Balzac a Flaubert, percibe Lukács una alteración en la evolución del capitalismo» (ctd en Lukács, 2011, 18). Por su parte *La Educación sentimental* de Flaubert (1821-1880) sería «... la novela más típica del siglo XIX por lo que hace a la problemática de la forma novelística... es la única que ha alcanzado la verdadera objetividad épica» (Lukács, 1999, 141). Será ya con la llegada del período imperialista, posterior desde luego a la Revolución Democrática de 1848, cuando la forma de la novela llegue a su final. Este es el período burgués por excelencia, el momento en el que la forma de representación de la novela llega a su fin. «La disolución definitiva de la forma novela en la era del imperialismo (Proust... [1913-1927], Joyce... [1882-1941])» (Lukács, 2011, 87). Pero dentro del destrozo compositivo y creativo surgido en este período también surgió un importante movimiento literario, el que Lukács llama “realismo crítico”. Son escritores que, aunque no se vuelcan con el mundo socialista naciente, tampoco reniegan de él.

La creciente barbarización de la cultura en el imperialismo... conduce, por cierto, de un lado, a la bancarrota de algunos escritores talentosos: pero genera, de otro lado, en los mejores, un movimiento de oposición cada vez más fuerte (Romain Rolland... [1866-1944], Tomas y Heinrich Mann, etcétera). Este desarrollo, que ha llevado a la literatura del frente popular antifascista, trae consigo una renovación del verdadero realismo para la novela, intentos muy enérgicos y a menudo exitosos de superar las influencias de la decadencia (del naturalismo y las tendencias abiertamente antirrealistas) en la configuración literaria. Recién a través de esta tenaz lucha entre humanidad y barbarie, entre realismo y alejamiento de la realidad, huida, apologética, etcétera, queda definida en sus rasgos esenciales la identidad de la novela burguesa del presente» (Lukács 2011, 87).

Este largo recorrido termina con el advenimiento del Realismo Socialista de los escritores rusos, Gorki, Shólojov, Dostoievski y Makárenko. Aquí es en donde se cierra el círculo y vuelve otra vez a revivir la forma de refiguración de Homero. Vuelve otra vez la vieja epopeya, la gran épica social, se han acabado los conflictos

interiores del individuo, la llamada por Lukács «singularidad privada» ha dado paso a la resolución de los problemas sociales de una manera colectiva. Llegó la hora de: *La madre*, *Los campos roturados*, *El don apacible*, *El destino de un hombre*, *Los Hermanos Karamazov* y *El poema pedagógico*. «Gorki... [1868-1936], Shólojov... [1905-1984]» (Lukács, 2011, 88) como modelos del nuevo resurgir de la gran épica.

6. El héroe. Figura central de la representación artística

En el conflictivo primer cuarto del siglo XX Lukács estudió a fondo los movimientos literarios en busca de las respuestas que la degradación social ofrecía. Fruto de la situación vivencial en la que se encontraba surgieron a su vez dos de sus obras tempranas más significativas: *El alma y las formas* (1910) y *Teoría de la novela* (1914-1915). El propósito de la primera era saber si el alma tenía forma y si era a través de las obras de arte que esta se manifestaba, después de haber sido esta sometida a insostenibles angustias, en analogía con la propia vivencia de Lukács: la muerte de Leo Popper y el suicidio de Irma Seidler. La segunda tuvo como principal destino describir el horror de la Primera Guerra Mundial (1999, 33-34). El mayor descubrimiento de esta búsqueda fue la figura del héroe, en sus más variadas formas: novelesco, actuante, bueno, problemático –Goldmann lo llamó: demoníaco (1975, 17)– romántico, burgués, trágico, positivo y proletario.

Esta categorización de la figura central en las obras literarias le servirá a Lukács para saber en qué consiste la búsqueda de cada tipo de héroe, la situación del mundo en el que se desarrolla, la relación que existe entre ellos y el mundo degradado burgués en el que se mueven. ¿Será que esa búsqueda degradada, de la que habla Lukács, es la misma situación en la que habla de un mundo carente de significado?, ¿o será que la sintonía que tiene que existir entre el mundo material y el sujeto ha desaparecido?, «pues la búsqueda no es más que la expresión, dicho desde el sujeto, de que tanto el objetivo todo de la vida cuanto sus relaciones con los sujetos carecen totalmente de armonía evidente» (Lukács, 1999, 79). ¿Ese mundo decadente y evanescente –burgués– a punto de desaparecer, creador del mayor esplendor artístico que ha tenido la humanidad, tiene que pasar a ser suplantado por quién? ¿Será que es el momento en el que tiene que llegar el nuevo Homero: Dostoiévski? (Lukács 1999, 167). ¿La búsqueda del héroe problemático solo se puede dar en la situación en la que justamente ha nacido? Por lo tanto ¿con la desaparición del escenario conflictivo, desaparece también la gran novela? (Hegel 1999, 39). Para tratar de responder a estas preguntas, Lukács parte de la premisa de la necesidad de crear un héroe, –pero antes de su creación se debe a su vez destruir o hacer evidentes a los que han permanecido ocultos: «... gran decisión europea del siglo. El desenmascaramiento del héroe romántico» (Lukács, 1962, 385)–, tanto para la burguesía como para el floreciente proletariado; ambas formas de desarrollo social necesitan reflejar en alguien todos los conflictos que pretenden refigurar. «Surge necesariamente la posibilidad de configurar al trabajador con conciencia de clase como héroe “positivo”» (Lukács, 2011, 88). «El héroe» se convierte en el campo de batalla en donde se va a librar la gran lucha por saber quién será el depositario de la realidad a refigurar. «La novela no es otra cosa que la historia de una búsqueda *degradada* (que Lukács denomina «demoniaca»), búsqueda de valores auténticos en un mundo también degradado, pero a nivel más avanzado y de un modo distinto»

(Goldmann, 1975, 16). Esta búsqueda, de la que habla tanto Goldmann como Lukács, la emprende el nombrado Héroe Positivo, pero éste a su vez trae tras de sí toda la gran problemática de la tipicidad. Esta última categoría estética es, quizás, de las más importantes para Lukács, de ella se ocupa en gran medida en su *Estética*.

Ahora bien, en el proceso de creación artística los escritores se encuentran con la dificultad de dotar a sus respectivos protagonistas de características que a la vez los distinga pero que también les otorgue similitudes sociales. «“Héroe positivo”, los grandes novelistas se ven impelidos a inventar una acción que sea típica de la situación social de su tiempo, y escogen como agente de esta acción a un hombre que ha de portar, asimismo, los rasgos típicos de la clase y que, sin embargo, tiene que aparecer al mismo tiempo de manera afirmativa, positiva, en su esencia, como destino» (Lukács, 2011, 81). De no presentarse esta estructura de forma adecuada podrían caer en el error de los escritores románticos: «como identificaron el mundo soñado y creado por ellos mismo con el mundo real, no pudieron llegar nunca a una clara distinción; así consiguieron creer que es posible una acción sin renuncia y un poetizar en la realidad» (Lukács 2013, 106).

Lukács se servirá del concepto: lo típico, o como pasará a denominarlo en su obra de madurez: «la acentuación de lo esencial» (Lukács, 1966b, 141), para esclarecer esta problemática. Los protagonistas de las novelas, los héroes, deben tener a la vez las características típicas de los individuos de la sociedad, pero poseídas por individuos que sin embargo no las poseen; el burgués medio, el protagonista de la novela en la época del imperialismo o expansión del capitalismo, no es el representante típico de la sociedad, no es él el que posee esas características típicas que nos represente a todos. Más bien sería un típico representante de una clase social llamada a desaparecer, pero en ningún caso un poseedor de características típicas universales.

El héroe *demoníaco* de la novela es un loco o un criminal, en todo caso un personaje problemático, como ya se ha dicho, cuya búsqueda degradada, y por eso mismo inauténtica, de valores auténticos en un mundo de conformismo y de convención, constituye el contenido de este nuevo género literario que los escritores han creado en la sociedad individualista y que han denominado “novela” (Goldmann, 1975, 17).

Este factor referente al puesto y función que ocupa el protagonista en la novela «héroe problemático» se convierte en el eje sobre el que girarán todas las consideraciones en torno a ella. De las respuestas que dé al destino, de la forma en la que afronta los acontecimientos, de la actitud en general que adopte ante la confusa y hostil realidad, será de importante todo su despliegue y desarrollo en la configuración de la esfera trágica.

El proceso, que es la forma interna de la novela, es el camino del individuo problemático hasta sí mismo, el camino que va desde la oscura prisión de la realidad simplemente existente, heterogénea en sí, sin sentido para el individuo, hasta el autoconocimiento claro (Lukács, 1999, 96).

Otra característica destacada por Lukács entre la novela y la epopeya, y sus relaciones con la tragedia, consiste en la universalidad de sus modos de representación. Aunque ambas refiguren mundos totalmente opuestos, tratan en el fondo de reflejar

la totalidad de la problemática social. «La novela como épica grande, como configuración narrativa de la totalidad social, se encuentra en una oposición polar respecto del epos antiguo» (Lukács, 2011, 77). Debemos indicar que la novela, en primer lugar, lo que pretende es representar la realidad en su totalidad; la principal característica de la novela es que abarca toda la realidad y la contiene dentro de sus fronteras: «la novela tiene... [contiene] la vida entera» (Lukács, 2013, 194). O como decía Hegel: la épica grande es la que refigura la totalidad de los objetos. «Por lo que a la representación respecta, también la novela propiamente dicha exige, como el epos, la totalidad de una concepción del mundo y de la vida cuya temática y contenido multilaterales accedan a manifestación dentro del acontecimiento individual que ofrece el centro de todo» (2007, 786). Esto queda también puesto de manifiesto en el momento en el que Lukács compara la novela corta con la novela en sí. Esto lo está planteando en el año de 1910:

Pues lo que se puede conseguir de este modo no son más que algunos episodios de una vida humana; pero los episodios no pueden ya llegar a ser simbólicos (como en la novela corta en sentido estricto) y el todo no es lo suficientemente fuerte para poder dar de sí un universo particular cerrado, que lo abarque todo (la novela) (Lukács, 2013, 137).

Este es el mismo motivo por el que veía en la obra de Storm la imposibilidad de la representación novelística: «El tipo de percepción de Storm no podría abarcar la múltiple riqueza del mundo como exige la forma de la novela: él veía solo casos singulares, posibilidades de novela corta» (Lukács 2013, 138).

7. Conclusión

La vida de Lukács estuvo nítidamente separada en dos etapas: la premarxista, previa a la Gran Guerra y la plenamente marxista, que confluyó con la Revolución Rusa. El primer período, donde encontró dificultades para darle sentido a la vida, lo pasó viajando por Europa y enfrentándose a sus fantasmas: pertenecer a una clase social que despreciaba profundamente, el distanciamiento con sus padres, y muy especialmente el odio hacia su madre —a su padre no le perdonará nunca que le demostrara tanto afecto a ella (Kadarkay 1994, 42)—, la muerte de su mejor amigo Leo Popper —una de las personas en torno a la que giraba *El alma y las formas*—, y el suicidio de Irma Seidler, la que llegaría a ser su Regina Olsen.

La crisis que se desarrollaba impregnaba todas las esferas del saber, es más, eran una respuesta a la misma angustia existencial: «El *Tractatus* de Wittgenstein y *El alma y las formas* de Lukács eran los dos productos representativos de la crisis cultural de la Europa anterior a 1914» (Kadarkay 1994, 112). En la estancia de Lukács en Viena como emigrante huido de los problemas políticos de Hungría, éste estuvo tentado por la diversidad de sistemas filosóficos vigentes. De ahí se desprende también el gran valor que tiene haber salido indemne de dicha amalgama de escuelas de pensamiento. «Acaso convenga recordar que por aquella época Viena era cuna, asimismo, del psicoanálisis y del positivismo lógico, y que ninguna de estas dos escuelas influyó sobre Lukács» (Lichtheim 1973, 93).

La muerte será el sentido último que tendrá la vida. Los héroes, tanto trágicos como modernos, tendrán como única alternativa lanzarse hacia ella: «Los héroes que mueren en la tragedia... están muertos mucho antes de morir» (Lukács 2013,

251). La Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa, el fracaso de la revolución socialista en Alemania y en los movimientos revolucionarios europeos (Piana 1978, 14), produjeron una gran crisis existencial en nuestro autor. La crisis de valores, derivados de la supremacía del pensamiento científico del mundo, fueron los causantes del despertar ético en el pensamiento de Lukács. La *Teoría de la novela* marca ya una profunda frontera: «Me encontraba entonces en un proceso de transición de Kant a Hegel, pero sin cambiar por ello en nada mi relación con los métodos de las ciencias del espíritu» (Lukács 1999, 34). Todo esto pasa sin que él abandone realmente esta corriente de pensamiento.

El segundo período estará marcado por la amplitud de miras que abre la Revolución Rusa, el advenimiento del nuevo Homero –Dostoievski–, el paso de la antigua ética del amor cristiano y la moral kantiana a la bondad dostoiévskiana. Aunque ya había hecho un pálido acercamiento a Marx, «mi primer contacto con Marx (con el Manifiesto comunista) lo tuve al terminar mis años de bachiller» (Lukács 1978, 129), fue en su larga estancia en Rusia (1930-1945) en donde hizo el acercamiento definitivo al marxismo, «En 1930 fui nombrado colaborador científico del Instituto Marx-Engels de Moscú. Allí me ayudaron dos felices casualidades: pude leer el texto de las Manuscritos económico-filosóficos, ya completamente descifrado, y conocí a Mijaíl Lifschitz...» (Lukács 1985, 42).

Después de haber hecho un breve recorrido por los avatares que le tocó atravesar a Lukács podríamos decir que los análisis lukácsianos llevados a cabo en torno a las representaciones artísticas –en donde la literatura ocupa el papel central– son válidos aún para adentrarse en los intrincados caminos de las refiguraciones artísticas, especialmente literarias: (Domínguez 2010, 83; J.F. Yvars ctd en Lukács 1985, 9). Son suyos los descubrimientos del desgarramiento interno que sufre el héroe ante un destino prefijado, pero a la vez desconocido. El dolor ante la pérdida del mundo a causa del advenimiento de uno nuevo: El Quijote, Thomas y su hermano Christian Buddenbrook, Hans Castorp, Adrián Leverkühn e incluso Fausto etc. Así como él encontró un camino de salida en la oscuridad de principios del siglo XX, nosotros también podríamos hacer uso de sus herramientas para comprender un mundo que en ocasiones se presenta hostil e incomprensible. Pasar con él nuevamente del horizonte trágico al horizonte utópico, del sin sentido de vida a una vida plena de sentido y significado. Si el héroe trágico se lanzaba a la muerte como la alternativa final, ahora los héroes tienen que superar las dificultades de la vida real. *El Destino de un hombre* de Shólojov será la pequeña obra tomada como paradigma. Lukács nos ayudó a comprender que La Revolución Proletaria fue la señal inequívoca de que el hombre había llegado por fin a la autoconciencia reclamada por Hegel en la *Fenomenología del Espíritu*; ya que la muerte del individuo no era el final de la vida, la vida continuaba a través del sujeto que había recorrido toda la historia de la humanidad y que ahora reclamaba su libertad y autoconciencia: el proletariado universal.

8. Referencias bibliográficas

Adorno, T. W. (2004): *Teoría estética*, Madrid, Akal.

Aristóteles. (2006): *Poética*, Madrid, Alianza.

Domínguez, C. J. (2010): *Introducción a la teoría literaria*, Madrid, Ramón Areces.

- Esquilo, Sófocles, Eurípides. (2016): *Obras completas*. Madrid, Cátedra.
- Feo De, N. (1972): *Weber-Lukács*, Barcelona, a. redondo editor, colección beta.
- Freud, S. (2010): *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza.
- Fritz, J, R. (1975): *Georg Lukács*, Madrid, Alianza.
- Goldmann, L. (1975): *Para una sociología de la novela*, Madrid, Editorial Ayuso.
- Gómez, S, C. (2014): *Freud y su obra*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Gorki, M. (1975): *La Madre*, Moscú, Editorial Progreso.
- Hauser, A. (1967): *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama.
- Hauser, A. (1979): *Conversaciones con Lukács*, Barcelona, Guadarrama.
- Hegel, G, W, F. (2006): *Estética*. Madrid, Abada.
- Holz, K. et al. (1971): *Conversaciones con Lukács*, Madrid, Alianza.
- Infranca, A y Miguel Vedda. (2004): *Testamento político: György Lukács*, Buenos Aires, Herramienta.
- Infranca, A. (2005): *Trabajo, individuo, historia*, Buenos Aires, Herramienta.
- Kadarkay, A. (1994): *Georg Lukács*, Valencia, Ediciones Alfons Magnànim.
- Lichtheim, G. (1973): *Lukács*, Barcelona, Grijalbo.
- López, José. (1976): *Lukács: Búsqueda de fundamentos y "Diario" Inédito*. Teorema: Revista Internacional de filosofía. Vol. 6, N.º. 3-4, págs. 485-512.
- Löwi, M. (1978a): *Para una sociología de los intelectuales revolucionarios*, México D, F, Siglo XXI.
- Löwi, M. (1978b): *El marxismo olvidado. (R. Luxemburgo, G. Lukács)*, Barcelona, Ed. Fontamara.
- Lukács, G. (1964): *El joven Hegel*, Barcelona, Grijalbo.
- Lukács, G. (1966a): *Aportaciones a la historia de la estética*, México, Grijalbo.
- Lukács, G. (1966b): *Estética tomo I-II*, Barcelona, Grijalbo.
- Lukács, G. (1966c): *La novela histórica*, México D. F, ERA.
- Lukács, G. (1966d): *Realismo socialista de hoy*, Madrid, Revista de Occidente Tomo XIII.
- Lukács, G. (1967): *Estética tomo III-VI*, Barcelona, Grijalbo.
- Lukács, G. (1968a): *Goethe y su época*, Barcelona, Grijalbo.
- Lukács, G. (1968b): *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península.
- Lukács, G. (1969a): *Prolegómenos a una estética marxista*, Barcelona, Grijalbo.
- Lukács, G. (1969b): *Thomas Mann*, Barcelona, Grijalbo.
- Lukács, G. (1970): *Realistas alemanes del siglo XIX*, Barcelona, Grijalbo.
- Lukács, G. (1975): *La crisis de la filosofía burguesa*, Buenos Aires, La pléyade.
- Lukács, G. (1976): *Problemas sobre el realismo*, Barcelona, Grijalbo.
- Lukács, G. (1977): *Materiales sobre el realismo*, Barcelona, Grijalbo.
- Lukács, G. (1984): *Significado actual del realismo crítico*, México, Ediciones Era.
- Lukács, G. (1985a): *Diario 1910-1911. Y otros inéditos de juventud*, Barcelona, Península.
- Lukács, G. (1985b): *Historia y consciencia de clase*, Barcelona, Ediciones Orbis.
- Lukács, G. (1999): *Teoría de la novela*, Barcelona, Ópera Mundi.
- Lukács, G. (2001): *Dostoyevski*, Murcia, Biblioteca de Caracteres Literarios.
- Lukács, G. (2004): *Testamento político*, Buenos Aires, Ediciones Herramienta.
- Lukács, G. (2005): *Lenin-Marx*, Buenos Aires, Ediciones Gorla.
- Lukács, G. (2011): *Escritos de Moscú*, Buenos Aires, Gorla.
- Lukács, G. (2013): *El alma y las formas*, Valencia, Universitat de València.
- Lukács, G. (2014): *Táctica y ética. Escritos tempranos (1919-1929)*, Buenos Aires, Herramienta.
- Lukács, G. (2015a): *Acerca de la pobreza de espíritu*, Buenos Aires, Gorla.

- Lukács, G. (2015b): *Derrotismo y Dialéctica*, Buenos Aires, Herramienta.
- Lukács, G. (2017): *Falsa y auténtica Ontología de Hegel*, Barcelona, edicions bellaterra.
- Mann, T. (2009): *Doktor Faustus*, Barcelona, Edhasa.
- Martínez, M, F, J. (2008): *Hacia una era post-mediática*, Barcelona, Montesinos.
- Martínez, M, F, J. (2011): *Metafísica*, Madrid, UNED.
- Marx, K. (1975): *El Capital*, México D. F, Fondo de Cultura Económico.
- Marx, K. (2001): *Manuscritos de economía y filosofía*, Madrid, Alianza.
- Marx, K. (2010): *La ideología alemana*, Buenos Aires, Losada.
- Míguez, B, A. (2016): *Mortal y fúnebre. Leer la Ilíada*. Madrid: Dioptrías.
- Muñoz, J. (2002): *Figuras del desasosiego moderno. Encrucijadas filosóficas de nuestro tiempo. Otras sendas perdidas (El joven Lukács y la «tragedia de la cultura moderna»)*, Madrid, Mínimo Tránsito. A. Machado Libros.
- Muñoz, J. (2010): *Filosofía de la historia*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Nietzsche, F. (1966): *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza.
- Nietzsche, F. (1977): *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza.
- Parkinson, G, H, R, ed. (1973): *Georg Lukács*, Barcelona, Grijalbo.
- Piana, G. (1978): *El joven Lukács*, Cuadernos de Pasado y Presente, México, Siglo XXI.
- Ruiz, R. (1976): *Lukács: Teoría Literaria*, Madrid, Las Américas.
- Sánchez, M, D. (1996): *Diccionario de filosofía*, Madrid, Alderabán.
- Shólojov, M. (1962): *El destino de un hombre*, Buenos Aires, Quetzal.
- Surghi, C. (2015): *Qué es el ensayo. “Forma, romanticismo y negatividad en el joven Lukács”*, Buenos Aires, el cuenco de plata.