

## G. LUKÁCS: SOBRE EL DIARIO AMARGO DE UNA CRISIS JUVENIL

J. L. RODRÍGUEZ GARCÍA

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Quién no se ha sentido estupefacto sumergiéndose en el infinito Diario de Paul Valéry: huellas innumerables sobre el origen de su obra, comentarios sobre los acontecimientos, reflexiones que aparecen como residuos que podrían desembocar en poemas o *nouvelles* y frecuentes juicios sobre la poesía de sus antecesores y coetáneos hilan una obra interminable. Semejante sorpresa es también provocada, por ejemplo, al leer las páginas del interminable testimonio de Delacroix, esos cientos de pliegos de agotadora monotonía, descripción cuidadosa de visitas, de comidas, de paseos: repetición de una cotidianeidad que sólo se quiebra en el estudio del pintor donde madura la obra del ambicioso melómano. Nada se escapa: ni las referencias al clima, ni la descripción de los paisajes rurales de Champrosay, ni el cuidadoso pormenor de los viajes y estancias que el pintor lleva a cabo entre 1822 y 1863. El diario de Sándor Márai presenta otro perfil, finalmente: es, de hecho, una evocación confesional del sentimiento ante la vida, de su fugacidad, un monumento tejido con asombro y dolor incomparables.

Varios tipos de Diario: la tipología de esta extraña forma escritural, a caballo entre la literatura y la ganga, podría extenderse, pero no debo hacerlo en este momento. Porque quiero referirme en esta ocasión a un Diario, que marca a mi juicio una *forma* excepcional. Deseo hablar de las páginas que escribe Lukács entre 1910 y 1911 —apenas cincuenta páginas en la edición castellana que me servirá como referencia—, escritas paralelamente a la edición húngara y alemana de *El alma y las formas*. En qué radica la excepcionalidad de este Diario lukácsiano, prontamente interrumpido y jamás renovado, abandonado como se deja a un lado un viejo papel o la nostalgia de un cuerpo que tan sólo fue provocación y ansia. Releamos el borrador de una carta nunca remitida a Irma Seidler con una indicación tan inquietante como provechosa: «sabe usted —escribe Lukács— que aquellos trabajos no fueron escritos con el deseo de hacer “literatura”, sino porque soy incapaz de escribir poemas» (Lukács, 1985, 149). De modo que los textos de la obra referida son, en verdad, *textos enmascarados*. Mi tesis es que la conside-

ración de *El alma y las formas* debe modificarse a la luz de la consideración de estas páginas descubiertas tardíamente en una caja bancaria de Heidelberg.

Ahora bien, *¿qué y por qué poemas escondidos?* Tenemos varias pistas para responder. Por un lado, nos encontramos con ese artículo sinuoso y novelesco sobre Kierkegaard y Regina Olsen: hablaremos pronto sobre la caracterización del *gesto* como elección ética para orientar la vida de uno mismo. Luego, está el artículo sobre Ernst, tardío, posterior a la edición húngara de la obra que nos ocupa. Cuando Lukács recuerda la aproximación, escribe el 6 de julio de 1910 que «creo que resulta apenas perceptible... que el carácter radical del ensayo sobre Ernst es el de un ensayo sobre Irma» (Lukács, 1985, 98). Quince días antes había escrito Lukács, ya comenzado su artículo sobre Philippe, que «el ensayo sobre Philippe será en verdad el gran ensayo sobre Irma» (Lukács, 1985, 95). Así que, muy especialmente, Kierkegaard, Ernst y Philippe son las huellas que nos permiten avanzar: pasos sobre la nevada que bajo nuestros pies homenaja el *escondite* en que consiste la literatura, migajas para los lectores de la filosofía-literatura que vagabundeamos despistados y obsesionados, esperando que se aproxime el pájaro que se reirá de nosotros o que pretenderá ayudarnos.

No es necesario presentar a Kierkegaard. Sabemos de qué tipo fueron sus especiales relaciones con Regina Olsen. Paul Ernst, a quien Lukács dedica su *Metafísica de la tragedia*, el artículo que cierra la obra, texto añadido a la edición alemana de 1911, es un autor casi desconocido entre nosotros: estudiante de Teología, Historia y Economía política, muere en 1933 después de transitar desde el naturalismo de sus primeras obras, premonitorias de la estrategia brechtiana, hasta una exaltación del estilo que es paralela al desinterés por la actualidad —una especie adelantada del *art pour l'art*—. Algo similar puede afirmarse de Charles-Louis Philippe, prematuramente muerto en 1909, que mereció cierto éxito, pero que se instaló muy pronto en la maravilla del olvido. Philippe, a quien podemos descubrir en una fotografía sentado con cierta indolencia ante un retrato de Dostoyevsky, fue un escritor comprometido con los humildes y hambrientos de la sociedad parisina de finales del XIX —él mismo era hijo de mendigos y fracasado aspirante a diferentes puestos burocráticos—. Cansado y lejano, llevará una vida monótona, aislada, cercado por su decepción en un pequeño apartamento de «l'île Saint Louis» en París. Una fiebre tifoidea, agravada por una meningitis, le lleva de nuestro mundo a finales de 1909, precisamente cuando Lukács comienza a prestarle atención —aunque no encontramos indicación alguna sobre la prematura muerte de Philippe en el Diario que nos ocupa—. Merecerá muy pronta atención crítica por parte de Guillaumin, por ejemplo, y en 1941, Giraudoux le dedicará un reivindicador artículo en *Littérature*.

Pero qué nos importa la importancia o silenciamiento de unos y otros... Kierkegaard es un desconocido en 1910... Ernst y Philippe, merecían en aquel tiempo alguna atención, aunque descuidada. ¿Por qué entonces el aparente entusiasmo

del jovencísimo Lukács? Entiendo y propongo que nos situemos en el panorama de un *estudiante* que descubre una identidad entre los comportamientos estético-sentimentales de las sombras que he recordado y que, maravillado, *pretende una emulación de lo que es desventura y, en verdad, realización, esto es, reverencia de una forma literaria para traducir el sentimiento del alma que debe ser enunciada y agasajada y que consiste en la entrega absoluta a una tarea «científica» que muy pronto se desvanecerá*. Es la consideración que propongo para centrar la excepcionalidad del Diario lukácsiano. ¿En efecto, qué llama la atención en los textos de unos y otros —de Kierkegaard, Ernst o Philippe—? En verdad, que algo muy simple y llamativo: su deseo de huir de la inmediatez o, si se quiere, su pretensión de aposentarse en la soledad, en un radical aislamiento para fundar una profunda actitud ética —y seductora— por cuanto es, esencialmente una inatacable expresión estética —lo que está más allá de cualesquier contraataque—. Consideremos antes de avanzar esta anotación del 13 de junio de 1910: «es curioso —leemos— cómo mi actitud interior se ha modificado —hace ya tiempo— respecto a mis posibilidades con Irma. Ahora tengo la sensación de que todo depende de mí; si yo quisiera de verdad... Espero que no sea así. No solamente porque yo no querré jamás, sino porque la pobrecita estaría padeciendo, desde hace tiempo, una vida terrible» (Lukács, 1985, 93).

Es hora de referirnos a los dos protagonistas centrales de nuestra evocación. Es decir, a Lukács e Irma Seidler... En aquellos años, cuando redacta los artículos que conformarán *El alma y las formas*, el aprendiz de intelectual dista mucho de ser ese personaje dogmático y airado que es emulado por Naphta, uno de los personajes centrales de la segunda mitad de *La montaña mágica*, la incomparable novela de Thomas Mann: ni es un extraño comunista, como el jesuita Naphta, ni un crítico radical de la modernidad. El joven Lukács es el retoño de una rica y aristocrática familia judía, radicada en Hungría, cuya riqueza le facilita viajar por Europa, de Florencia a Berlín y Heidelberg o a Noruega, donde conocerá a su admirado Ibsen. Cuando releemos las páginas del diario, nos encontramos con un sentimiento realmente contradictorio e inquietante. El 27 de abril de 1910, luego de referirse a una comunicación de Leo Popper, su amigo más directo y cercano, fallecido prematuramente en 1911, a la edad de 25 años, abatido por la tuberculosis, reconoce que, cuando vuelvan a encontrarse, acaso su carácter se haya modificado de manera notable debido a la relación establecida con Irma Seidler: «cuánto bien me hace!, no he de abandonarla» (Lukács, 1985, 75). Las referencias se mantienen: «esta noche he vuelto a sentirlo. Irma es la vida» (Lukács, 1985, 77), confiesa a comienzos de mayo. Y el 24 de mayo de 1911, seis días después del suicidio de la muchacha, reconocerá que «se han roto todos los vínculos —porque ella lo representaba todo—» (Lukács, 1985, 106). ¿Y ella? ¿La sombría Irma Seidler? De origen judío, pero de una familia venida a menos, mantiene relaciones conflictivas con su familia como el joven Lukács: Heller advertirá

en su aproximación a la relación entre ellos que «la predestinación al encuentro y la unión entre L. y S. hundía sus raíces en su solitario rechazo de las convenciones» (Heller, 1984, 187). Se conocen a finales de 1907 y mantendrán una relación estrecha hasta que la muchacha se retira a la colonia de artistas de Nagybán-ya para consumir su afición a la pintura. Se desposará poco después con Károly Réthy. El matrimonio se deshará meses más tarde. Irma Seidler se suicida el 18 de mayo de 1911.

Entre el inicio de su relación y el fatal desenlace, Lukács escribe el Diario que nos sirve de guía conductor. Gracias a las confesiones que quedan recogidas en sus páginas, sabemos que la atracción no había sido en verdad tan fuerte y seguramente establecida. En efecto, el 6 de junio del 10 había escrito que «veo... las limitaciones del otro punto de vista; las suyas y las de nuestra relación. La total “comprensión” no es más que pura ilusión: todo lo que ella dice de mis escritos es totalmente vacuo» (Lukács, 1985, 92). Consideraciones de este tipo no son extrañas o motivadas por un estado de ánimo inquietado: el 27 de julio, por ejemplo, escribirá que «desde hace varias semanas estoy convencido de que han terminado todas las emociones relacionadas con Irma. No pienso en ella jamás» (Lukács, 1985, 100). La crisis motivada por el suicidio de Irma Seidler, que acentúa los impulsos suicidas del joven Lukács, no atenúa los juicios negativos, extraños, sobre la muchacha. Y, sin embargo, cuando sea publicada la edición alemana de *El alma y las formas*, que incorpora en relación con la edición húngara los artículos sobre Philippe y Ernst, es decir, dos de los escritos sobre los que Lukács confesaría estar más cercanos a la sombría figura de Irma Seidler, el autor introduce una dedicatoria escueta: *A la memoria de Irma Seidler...* Es de justicia. Pero sabemos que la dedicatoria no es fruto de la compasión provocada por el fatal destino de la muchacha: en varios momentos de las cartas escritas por Lukács y no enviadas a su destinataria y en las páginas del diario que comentamos, se comprende el esfuerzo del autor por justificar el hecho de la dedicatoria. *Resulta que los textos son poemas enmascarados a través de los cuales Lukács quiere expresar lo que no puede hacer en su relación distante e intermitente. ¿De qué se trata? Ni más ni menos que una reflexión sobre la relación inconveniente del amor. ¿Pero para qué? Para llevar a cabo un trabajo intelectual. ¿Y por qué este encumbramiento del trabajo intelectual? Porque para Lukács, a la altura de 1910-1911, el trabajo intelectual-estético es la única ética apenas validable pero consoladora de la subjetividad rebelde.* Por esto mismo, todas las figuras evocadas en la obra de 1910-1911, según el juicio certero de Laura Boella, «incarnano molteplici tentativi di “vita autentica”» (Boella, 1977, 41), avalada esta por el marcado formalismo ético-existencial que remite en todo caso a una incuestionable autenticidad.

A esto responden muy especialmente los textos a los que quiero prestar una más demorada atención. Cada uno de ellos responde a uno de los interrogantes

que acabo de enunciar. Así, el dedicado a Kierkegaard-Regina Olsen revela la necesidad de un alejamiento afectivo para garantizar que la obra culminará: Lukács se convierte en el trasunto del filósofo danés e Irma Seidler en la abandonada Regina. Por su parte, el dedicado a Ernst aparece como una insólita reivindicación de la pureza de la obra alejada de la atención a cualquier inmediatez, mientras que el trabajo sobre Philippe es un elogio del aislamiento, de la individualidad carente de aspiraciones olímpicas, del orgullo sacrificado. De ser como aventuro, es fácil comprender que *El alma y las formas* no pasa de ser un escrito inmaduramente juvenil cuyo valor resulta absolutamente cuestionable como no sea para valorar el despegue lukácsiano hacia una conformación ética alejada de las configuraciones estéticas —de esas *Formen* comprendidas como expresiones ejemplarizantes para el alma—. En tal sentido hay que conceder razón a Heller: «la línea de separación entre el diario y los ensayos se hace borrosa» (Heller, 1984, 181). Borrosa... Obviamente: *porque se trata de un libro escrito en horas distintas pero con la misma mano e idéntica espiritualidad*.

Me gustaría repasar, comentar, estos *poemas enmascarados*.

En primer lugar, quiero referirme a Kierkegaard. Al comienzo del trabajo sobre el filósofo, cuya admiración explícita con claridad Lukács, este escribe que

Kierkegaard ha dicho una vez que la realidad no tiene ninguna relación con las posibilidades, y a pesar de eso ha construido toda su vida sobre un gesto. Todo escrito, toda lucha, toda aventura de Kierkegaard —asegura Lukács— es de un modo u otro trasfondo de ese gesto, ocurrió tan sólo para que ese gesto destacara con más pureza de las desordenadas multiplicidades de la vida (Lukács, 1970, 58).

Sabemos en qué consiste el «gesto» que sirve de hilo conductor del artículo: Kierkegaard se promete con Regina Olsen en septiembre de 1840. La muchacha tiene entonces 18 años. Apenas un año más tarde, poco antes de dirigirse a Berlín, el filósofo rompe el compromiso. Nada parecía augurar un desenlace semejante. De hecho, la consideración del epistolario que Kierkegaard remite a su prometida habla de un cariño entusiasmado e inequívoco, adolescente, macerado con la ilusión absurda de lo que se supone incombustible. «Eternamente tuyo», se despide en alguna ocasión el joven Kierkegaard.

Pues, sábelo, cada vez que me repites que me amas desde lo más profundo de tu alma, me parece oírlo por primera vez, y así como un hombre que poseyera el mundo entero necesitaría toda su vida para abarcar con los ojos su esplendor, así también me parece que necesitaría toda mi vida para reflexionar en el recogimiento sobre toda la riqueza encerrada en tu amor (Kierkegaard, 2005, 47),

le escribe el enamorado en una fecha imprecisa —pues casi ninguna carta está datada— El tono se mantiene constante. Y, como he advertido, nada nos hace sospechar que el afecto se disolverá tempranamente.

¿O no es así? ¿Desaparece el amor apasionado de Kierkegaard? Más bien parece que Kierkegaard renuncia a Regina Olsen *para no someterla puesto que él ha*

*decidido el rumbo de su vida, una proyección existencial que difícilmente asumiría la joven.* Naturalmente, debe constituir una imagen mítica e inverosímil de Regina Olsen, hacerla aparecer como no es realmente, lo que justifica el extraño comportamiento durante el compromiso que desemboca en la ruptura. Así lo ha visto Heller, quien inicia su texto sobre la relación Lukács-Seidler subrayando que el filósofo húngaro «creó también su relación con Irma Seidler» (Heller, 1984, 179). E insiste más adelante: «la actitud del individuo asume —de buena o de mala gana— la expresión de las formas finitas, simbólicas de conducta. Lukács creó su relación con Irma Seidler a través de su “yo” filosófico; *adecuó su vida a la verdad de la filosofía*» (Heller, 1984, 182).

Los reproches de incompreensión, las confesiones sobre el alejamiento insuperable de Irma Seidler en los Diarios y en las cartas contemporáneas de Lukács son en verdad sorprendentes. Es indudable que este quiere librarse de la sombra alargada de la muchacha, quien no comprende nada de lo que está pasando, incluso cuando sea a costa de facilitar su sorpresa y desaliento. Así, por ejemplo, Lukács se explaya en el borrador de una carta: «Usted ha querido salvarme, se lo agradezco mucho; se lo agradezco con un corazón agradecido pero todo, con ojos gastados por el llanto, con voz enronquecida. Usted ha querido salvarme, pero a mí no se me puede salvar» (Lukács, 1985, 141). Y en otro borrador escrito por las mismas fechas escribe Lukács: «y le doy a usted las gracias también por haberse alejado de mi vida» (Lukács, 1985, 145). Estas confesiones están escritas mientras el filósofo decide muy serenamente dedicar a Seidler la edición alemana de *El alma y las formas*. Entiendo que la aproximación lukácsiana a la *forma kierkegaardiana* arroja un sentido indudable para interpretar el inicio de la larga trayectoria que recorrerá el autor de *Historia y consciencia de clase*. Lo ha dejado escrito de forma contundente y deslumbrante en una breve anotación para el Diario: «miedo del efecto enervante de la felicidad. Temor de no ser capaz de orientarme en una vida basada en alguien más», leemos (Lukács, 1985, 137).

Así, los destinos de Lukács y Kierkegaard inician un camino paralelo, como paralelas son las existencias de Regina Olsen e Irma Seidler, si bien la primera desemboca en la plácida felicidad burguesa en compañía de Fritz Schlegel, un amigo de la adolescencia, mientras que la segunda finaliza en el suicidio de la desolada aspirante a artista. Lukács, como Kierkegaard, quiere llevar a cabo una *formalidad excepcional* y en este proyecto no hay cabida para nadie más por cuanto una presencia extraña contaminaría el esfuerzo. De modo que es preciso aproximarse a la obra de 1910 como al anuncio de lo que hubiera podido ser la obra de Lukács de no haberse producido los hechos que interrumpirían muy pronto el camino emprendido. No es de extrañar que Mann presente a Naphta como un personaje solitario y airado. Pero acaso haya de tenerse en cuenta que no se trata de una actitud aristocratizante o misántropa —aunque no puede dejarse a un lado el hecho de que sean Ibsen y Strindberg las dos referencias más

llamativas en la formación primaria del jovencísimo Lukács—. Como había en Kierkegaard un rechazo a lo instituido, desde la iglesia protestante danesa hasta el hegelianismo y, en general, a la comunidad burguesa de la puritana Copenhague, puede rastreadse en Lukács un fuerte rechazo a esa cultura judeo-burguesa en la que ha sido educado. Así, por ejemplo, en el artículo dedicado a Th. Storm escribirá:

esta existencia burguesa no es más que una máscara y una negatividad, como toda máscara; es sólo el contrario de algo y cobra sentido sólo por la energía del No que enuncia. Esta existencia burguesa significa sólo una negación de todo lo hermoso, de todo lo que parece deseable, de todo aquello de que tienen sed los instintos vitales. Esta existencia burguesa no posee en sí misma ningún valor (Lukács, 1970, 100).

La posibilidad de situarse en una *formalidad excepcional* requiere el enfrentamiento y la soledad que permite el lujo de la soberanía última. ¿Cuál es la *forma*? Una manera del Alma... No he encontrado texto alguno de los teóricos de la literatura, y mucho menos en los admirativos lectores del Lukács marxista, que hayan propuesto una reflexión sobre la temprana o extraña e irresponsable vacuidad del concepto de *forma* en el Lukács de 1910-1911, que funde la *forma* del alma y la *forma* de la expresión.

Reconozco que el asunto es complejo. Buen adjetivo. Retornamos. El joven Lukács busca la Forma de su Alma. Verdaderamente sacrifica a su leve amante. Él jamás supuso que Irma Seidler se suicidaría. Él mismo es quien anuncia que va a morir de inmediato: su trauma es de tal calibre que escribe cartas anunciando que acaso él mismo esté muerto cuando la destinataria las reciba. Lukács se convierte en un personaje patético. Pero tenemos que ser compasivos, puesto que el telegrama de la muerte suele ser honesto (moralmente), provocador (culturalmente) e inútil (teóricamente).

El artículo al que hemos venido haciendo referencia forma parte de la edición húngara de 1910. La propuesta es sorprendente: Lukács pretende ser un *sosias* de Kierkegaard, convirtiendo a Irma Seidler en Regina Olsen, aunque sea incapaz de entender *que ella no es ella* en un juego psicoanalítico de transferencia múltiple. Se me permitirá recordar esta última cita de Heller:

G. Lukács temía a Irma Seidler porque tenía miedo por su soledad. Tenía miedo por su soledad porque tenía miedo por su obra. Y construyó su obra en la soledad, pero como la obra no puede ser construida sin la vida, insertó la sangre de la mujer del moro en las murallas de la fortaleza. Irma se convirtió en un medio para su obra, a pesar de que G. Lukács no quería hacer un medio de ella. Y cuando uno se acerca a la vida por sus formas es imposible no utilizar a ésta como un medio (Heller, 1984, 213).

Por esto mismo, intentando ocultar la inconformidad de una moral que usa al otro como medio, escribirá los artículos que se incorporan a la edición alemana



del año siguiente y que nos permiten avanzar en el juego holmesiano de la aventura intelectual que me gustaría comenzar a deconstruir. El asunto es grave, pero es la única manera de entender y situar *El alma y las formas* en el inicio de la trayectoria lukácsiana: y entiéndase que se trata de una cuestión menor, puesto que lo que nos acucia es descubrir hasta qué extremo un Diario nos sugiere que una *gran obra* arroja una luz diversa cuando es acompañada de un paralelo comentario del autor sobre lo que está llevando a cabo. Lukács abona con orgullo su soledad. Le sobra la presencia de Irma Seidler, aunque el sobreseimiento de la presencia se revele como agradecimiento o se justifique como inevitable elección —puesto que *tú no entenderás jamás nada*—. Lukács va a dedicar estos años a limitar una autojustificación. Resulta doloroso, pero él no vacila. No temo reproducir este fragmento de una carta de Irma Seidler remitida el 25 de octubre de 1908:

Usted no me dijo nunca —y yo tenía dudas sobre este punto, habiendo razones bien fundadas para suponer lo contrario—, sí, digo, jamás estuve segura de que usted pensara *realmente* unir mi vida a la suya. Y bien, puesto que usted no me dijo jamás expresamente lo que deseaba, le pido que hoy me devuelva una libertad de la que quizá nunca me ha privado, que usted siempre dudó en quitarme temeroso de hacerlo; esta libertad la recupero ahora. Usted sabe que he sufrido mucho para lograr la fuerza de escribirle todo esto (Lukács, 1985, 169).

¿Qué *forma* vivir en la soledad elegida, en el alejamiento y el leve orgullo? El joven Lukács ha venido escribiendo sobre *las formas* que referían transversalmente su orientación. Pero necesita dar una nueva y última vuelta de tuerca. Kierkegaard y Regina Olsen ya no son presencias suficientes. Es entonces cuando se encuentra con dos autores —ya me he referido a ellos: Ernst y Philippe...—. Uno y otro van a motivar la justificación de su alejamiento de Irma Seidler —en momentos ya muy distintos y en verdad dramáticos...—. Merece la pena introducir el asunto con este breve fragmento que cierra el trabajo *Metafísica de la tragedia* —dedicado a Paul Ernst...—. Escribe Lukács: «la validez y la fuerza de la ética son independientes de que sea observada. Por eso sólo la forma depurada hasta lo ético —sin hacerse por ello ciega y pobre— puede olvidar la existencia de todo lo problemático y desterrarlo para siempre de su reino» (Lukács, 1970, 274). La reflexión lukácsiana es reveladora del horizonte teórico en el que se sitúa *El alma y las formas*: la *forma estética* se revela como la expresión de la ética.

Ahora bien, ¿qué carácter debe poseer dicha forma? Ernst es una figura cuanto menos curiosa en la literatura alemana del tránsito XIX-XX: próximo al naturalista Holz —de ecos prebrechtianos—, se aleja muy pronto de tal orientación estilística, después de haber simpatizado con el socialismo que animaba las reivindicaciones del proletariado urbano, derivando hacia un neoclasicismo alejado de toda referencia a la inmediatez, actitud que justificará en *El camino hacia la forma* y que ejemplificará en obras como *Brunilda*, puro artificio estilístico que



Lukács glosa ampliamente. Por su parte, el otro autor de referencia obligada en este momento es Charles-Louis Philippe: contemporáneo de Ernst, novelista de regular y pasajero éxito, será reconocido en su tiempo, entre 1901 y 1906 muy especialmente, por la publicación de *Bubu de Montparnasse*, una historia de amor que tiene como coprotagonista a una joven prostituta y, más tarde, por *Le Père Perdrix y Croquignole*, presentadas ambas al Gongourt sin ninguna fortuna. Entre medias, publicará su *Marie Donadieu*, que es la novela a la que más atención presta Lukács en su artículo *Nostalgia y forma*. El novelista francés acabará sus días tan marginado cuanto indiferente a su infortunio.

Pues bien, ¿podemos encontrar algo en común entre Ernst y Philippe que nos ayude a ir un poco más allá de la recomendación derivada del conocimiento de la relación Kierkegaard-Olsen? Acabo de citar las líneas que cierran la obra de 1910-1911. ¿Qué significa ese elogio de la forma estética como revelación y reivindicación última de la *ética*? Lo comprendemos si seguimos con atención los comentarios lukácsianos sobre los dos autores a los que me acabo de referir. Parece esperable: establecido un cortafuegos en torno a la subjetividad, lo que resta es la configuración de una ética-estética que eluda toda contaminación socio-biográfica y, desde luego, como se ha advertido previamente, la banalidad de la cultura burguesa, pues

la forma es el juez supremo de la vida —reconoce Lukács—. El poder dar forma es una fuerza juzgadora, algo ético, y en toda configuración está contenido un juicio de valor. Todo tipo de dación de forma, toda forma de literatura es un estadio de la jerarquía de las posibilidades de vida: la palabra que todo lo decide sobre un hombre y su destino queda dicha en cuanto que se determina qué forma soportan sus manifestaciones de vida y qué puntos culminantes exigen (Lukács, 1970, 271).

Por esto mismo, nos encontramos en *Metafísica de la tragedia* con páginas memorables que dan razón de la extraña relación mantenida con Irma Seidler, la cual se convierte en la luminaria hermenéutica de la aventura del jovencísimo Lukács. Hay un fragmento que deseo citar, imposible de olvidar. Poco antes de la cita que acabo de incorporar a mi propia lectura, ha escrito refiriéndose a la *metafísica* que subyace a la obra de Ernst, o, mejor dicho —como podemos leer—, a la *ética de lo poético*, que

la vida verdadera es siempre irreal, siempre imposible para la empiria de la vida. Algo brilla, tiembla como el relámpago por encima de sus triviales senderos; algo perturbador y atractivo, peligroso y sorprendente, el azar, el gran instante, el milagro. Un enriquecimiento y una turbación: no puede durar, no se podría soportar, no se podría vivir a sus alturas, a las alturas de la propia vida, de las últimas posibilidades propias. *Hay que recaer en lo sordo, hay que negar la vida para poder vivir* (Lukács, 1970, 244).

Hay que negar la vida para poder vivir... Recordamos ahora las impresiones que Kierkegaard remitía a Regina Olsen: necesitaba verla inmóvil, frágil y hermosa como una figura de porcelana... La mitificación de Regina no es otra cosa que la renegación de su existencia, como la recreación de Irma Seidler es para Lukács un motivo que le impulsa a renunciar al amor y a exigirle con tramposa suciedad que se aleje mientras, paralelamente, ensaya en sus Diarios posibles dedicatorias para la edición alemana que finalmente quedarán resumidas en ese torpe y telegramático *A la memoria de I. Seidler*. Lo poético de la tragedia consiste en percibir el conflicto, asumirlo y desatenderlo... Así, la soledad es el elemento primario que permite comenzar a vivir lo que no debe ser vivible —la vida como conflicto que absorbe...— excepto como construcción de una *formalidad estética*.

Y la consideración que provoca el admirado Ernst es similar a la que inspira el trabajo sobre Philippe. Claro que sus *formas* son diferentes: pero su actitud ética, tal y como la entiende Lukács, es similar. *Apuesta por la formalidad estética como expresión venerable de la ética*. Pero este último trabajo es tremendamente significativo para comprender la inmersión de lo biográfico —que dicen los Diarios— en lo teórico que parece desmarcarse de lo que aseguran los Diarios y cuya conjunción sólo entendemos cuando nos entrevemos en los conjuntos discursivos: ¿habría que poseer siempre un Diario paralelo a la escritura de la Gran Obra para identificar en verdad la Gran Obra y lo que es Comentario escolarizado!

Sabemos que nos encontramos ante un texto muy especial. «El gran ensayo sobre Philippe será en verdad el gran ensayo sobre Irma. Ahora creo ser capaz de comprender en su forma el lirismo de la situación actual (“el amor sin objeto”) y a través de aquí todos los problemas relacionados con Ph.» (Lukács, 1985, 95). ¿En qué radica su excepcionalidad? Verdaderamente, el ensayo sobre Philippe es *monstruoso*. En él, dicta Lukács una lección que estremece y que sólo se redime en el contexto de una sociedad donde el amor ha sido convertido en mercancía. Así, la pureza del amor exige implacablemente la renuncia. Con toda seguridad, no hay texto más *poético* que éste en el conjunto de *enmascarados poemas* que resulta ser *El alma y las formas*. El estudio es una reflexión sobre la nostalgia, pero no sobre cualquier tipo de nostalgia, sino sobre aquella nostalgia de lo Otro sacralizada en *El banquete* platónico. Lukács resulta contundente, y posiblemente imprudente en su comentario sobre la referencia socrática: «Eros está en el centro: nunca se ansiará lo que es ajeno a uno ni lo que le es propio. Eros es un salvador, pero sólo para los perdidos es la salvación una cuestión vital; sólo es una cuestión real para aquel que no puede ser salvado» (Lukács, 1970, 155). Párrafos más adelante advertirá que «en la vida la nostalgia tiene que ser amor: tal es su felicidad y su tragedia. El gran amor es siempre ascético» (Lukács, 1970, 157). Que el amor *deba ser ascético* sugiere una posibilidad que concede sombría justificación a las maniobras puramente esteticistas del Lukács que admira el sobreseimiento

afectivo de Kierkegaard y que, consecuentemente, debe transformar a lo amado en la figura que se salva-aleja: alejamiento porque no hay posibilidad de salvación sino en la confirmación de la aparatosidad magnífica del olvido —aunque no se pueda hablar de olvido, sino, estrictamente, de conversión en recuerdo que se conserva con prudencia, ahí, como las cenizas a las que se vuelve la mirada de vez en cuando con intranquilizada emoción—.

En el artículo sobre Philippe nos deja un comentario inapreciable:

La lucha amorosa de hombre y mujer no es más que un reflejo de esa lucha (entre la nostalgia y la búsqueda de la independencia, JLRG). Un reflejo impuro y confuso, pero en lo confuso yace la verdad en este caso. Pues si pudiera aparecer clara y puramente en el hombre, el amor mismo moriría. El gran amor carecería entonces de objeto, se convertiría en pura nostalgia y no necesitaría ningún objeto; para el pequeño amor —continúa— toda ocasión valdría lo mismo como lugar de descanso. El amor de la mujer está más cerca de la naturaleza y más vinculado con la esencia del amor: inseparablemente viven en él el amor alto y el bajo, el celeste y el terrenal. La mujer amante es siempre nostálgica, pero su nostalgia es siempre práctica. Sólo el hombre conoce a veces una nostalgia pura, y sólo en él es la nostalgia a menudo plenamente suplantada por el amor (Lukács, 1970, 158).

Entiendo que estamos en condiciones de comprender y calibrar el paso adelante ejemplificado por Lukács en relación con el trabajo sobre Kierkegaard-Olsen. Con lo que nos encontramos es con una clave relevante: la necesidad del aislamiento es el efecto de la comprensión de la urgencia de una ética revelada en el esteticismo que se aleja de la vulgaridad y banalidad de la sociedad burguesa. El alejamiento hasta el neoclasicismo de Ernst y la temática socio-erótica de Philippe no son sino las referencias que le sirven para escribir esos poemas enmascarados que Lukács dirige, como mensajes lanzados al mar, a Irma Seidler. Así, apuesta por una ética manifestada en determinadas *formas* que revelan un Alma depurada y orgullosa de sí misma. ¿Cuál es el precio? *Sacrificar al Otro al que hay que convertir en ente sacrificable para justificar el alejamiento y la dedicación absorbente a la producción de una formalidad estética que dé razón de la pureza absoluta.*

Tal es la ruta que nos sugiere seguir los Diarios de 1910-1911. Queda marcada con trazos imborrables en algunos momentos. Por ejemplo, en la anotación del 24 de mayo de 1911, seis días después del suicidio de la muchacha. En el apunte escrito esa jornada, Lukács parece estar sumido en una atroz confusión:

Ahora sí: todo ha terminado. Se han roto todos los vínculos —porque ella lo representaba todo—. Y ahora sólo quedan objetivos compartidos y cosas; y trabajo. Porque ella lo era todo. Todo. Todo —repite—. Todos mis pensamientos eran flores que le ofrecía; y la alegría y el valor contenido en ellos eran suyos —que quizá ahora verá y celebrará... (En cierta ocasión, yo le decía:) creo que debe haber algo entre nosotros cuando uno puede ser tanto en la vida del otro. No era verdad —parece sincerarse Lukács—. Yo no era nadie para ella. [...] Sin embargo, carece

de importancia saber si yo le hacía falta, saber si tenía necesidad de mí o no [...]. Yo he perdido mi derecho a la vida (Lukács, 1985, 106-107).

He mutilado la larga anotación, pero lo que acabo de transcribir es suficiente para facilitar el rastreo de la pretensión lukácsiana contenida en *El alma y las formas*: ha escrito el libro para ella, pero para una Ella inexistente, que se recrea como figura que exige escribir lo que se necesita escribir. Tal es la tragedia del joven Lukács en este momento: que para conjugar una ética representada como formalidad estética —como determinadas *formas del alma*—, necesita construir una figura mítica a la que desamparar para justificar su aislamiento y su dedicación al arte o literatura.

Todo se disolverá muy pronto. La revolución bolchevique, los cargos al frente de la cultura durante el gobierno efímero de Bela Kun en 1919, la deriva hacia el hegelianismo y el marxismo, los enfrentamientos con Lenin, la admiración profesada hacia R. Luxemburgo... Lukács se convierte en ese personaje enjuto y llamativamente feo, obsesionado en la polémica, que Mann nos presenta en *La montaña mágica*. Leyenda o verdad, la figura de Leo Naphta, el jesuita enfermo que sueña el inmortal Mann, puede estar cerca de Lukács y, de hecho, este no parece molesto de la identificación que se rumorea. Existe algún fragmento que puede justificar la identificación: «como muchos judíos inteligentes y talentosos, Naphta tenía un instinto revolucionario y, al mismo tiempo, aristocrático; era socialista y, al mismo tiempo, albergaba el sueño de llevar una vida rodeada de distinción, refinamiento y reconocimiento» (Mann, 2005, 507). Puede ser un dagerrrotipo que evoca a Lukács a quien había conocido el novelista en 1922 en Viena. Mann confesaría la admiración que le provocó el ánimo discursador de Lukács, su capacidad abstractiva que, subraya Mann, «casi ponía los pelos de punta». Naphta, judío como Lukács, es un radical antiburgués que despotrica de la Modernidad ante la escucha sorprendida de sus interlocutores, provocando al siempre animoso Settembrini, el ilustrado al que Naphta no excusa en ningún momento.

Qué importa... Naphta se convierte en un paradójico defensor de la Iglesia. Pero de una Iglesia muy especial cuya real identidad no resulta difícil de traducir. En un momento, durante una de las interminables discusiones con Settembrini,

con mordaces y frías palabras —escribe Mann— Naphta se esforzó entonces en demostrar —y, en efecto, lo demostró con una evidencia cegadora— que la Iglesia... [buscaba] la supresión de todas las formas de orden mundano existentes, así como la reestructuración de la sociedad de acuerdo con el modelo del Estado de Dios ideal, comunista (Lukács, 2005, 763).

Excesivo o no, en todo caso, pura novelación, Naphta-Lukács ya no evoca la estampa aislada y solitaria del Kierkegaard-Lukács de los Diarios y de *El alma y las formas*. El cambio ha sido radical: se ha transitado de forma precipitada y urgente desde una ética representada como formalidad estética del alma hasta una ética que socializa el imperativo categórico kantiano y que desplaza la pecu-

liaridad estética hacia el mundo de la realización colectiva de dicha socialización ética. Lukács está en disposición para escribir los primeros artículos que se incorporarán a *Historia y consciencia de clase*.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BOELLA, L. (1977), *Il giovane Lukács*, Bari, De Donato.
- HELLER, A. (1984), «El naufragio de la vida ante la forma: G. Lukács e Irma Seidler», en *Crítica de la Ilustración*, Barcelona, Península.
- KIERKEGAARD, S. (2005), *Cartas del noviazgo*, Buenos Aires, Leviatán.
- LUKÁCS, G. (1970), *El alma y las formas. Teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo.
- (1985), *Diario 1910-1911*, Barcelona, Península.
- MANN, T. (2005), *La montaña mágica*, Barcelona, Edhasa.