

LO TÍPICO EN EL CINE: UNA MIRADA AL REALISMO DE LUKÁCS

Trabajo para optar al título de
Licenciado en Filosofía

Modalidad: Monografía

Presentado por
Juan Diego Pulido Gómez
Cod.: 2011132026

Director
Javier Merchán Basabe

Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Humanidades
Departamento de Ciencia Sociales
Licenciatura en Filosofía
Bogotá D.C
2016

Resumen

Este trabajo propone relacionar el concepto estético, lukácsiano, del realismo -de forma general- con algunos fragmentos de la crítica y teoría cinematográfica (teniendo siempre como eje, de esta crítica y teoría, las nociones sobre el realismo). La finalidad que se persigue, es la de construir un diálogo entre la teoría de Lukács y la del realismo cinematográfico, para evidenciar lo, que desde el realismo se identifica como, *típico* o *tipo*. El trabajo culmina con una demostración de dicha categoría en dos filmes específicos; dado que el realismo no es algo exclusivo de la literatura, sino que, permea toda manifestación artística.

Es posible afirmar que: El realismo que Lukács analiza y desarrolla a partir de la literatura es aplicable, en líneas generales –*mutatis mutandis*-, al cine. De este modo, el eje interrogativo de este trabajo es: ¿Cómo la concepción del realismo de Lukács permite abordar el cine como elemento que propicia lo “típico”, desembocando así, en una actitud crítica? La postura, aquí argumentada, deberá rastrear algunas generalidades del materialismo dialéctico, para que se evidencie todo un planteamiento –complejo- que no nace de un mero gusto por el arte realista, sino que, en el arte –verdaderamente- realista se evidencia una peculiar forma de la praxis humana y de su reflejo del mundo.

Para desarrollar este trabajo, es menester dividir el presente texto en tres etapas: 1. Un rastreo y tratamiento general del realismo de Lukács, respondiendo en dicha sección, qué contiene y constituye dicho realismo. Teniendo como punto de partida el concepto elemental del realismo, a saber, lo “típico”; se partirá desde la forma más elemental del realismo, para poder llegar a unas formas más complejas. Dicho así, lo primero será rastrear las generalidades del realismo en Lukács. 2. Una vez expuestos los principios del realismo de Lukács, se evidenciará cómo se relacionan algunos fragmentos de la teoría y crítica del cine con dichos preceptos; para esto, se tomarán algunas exposiciones sobre el realismo, como las de André Bazin, Pasolini y otros autores afines al desarrollo de una teoría del cine realista, exponiendo el vínculo que hay con las posturas de Lukács. Por último, se evidenciará algunos rasgos de lo típico en relación con películas específicas.

Palabras clave:

Realismo, típico, estética, cine, reflejo.

Abstract


This work proposes relate the concept aesthetic, lukacsiana, of the realism-of general form- with some fragments of the critical and theory film (having always as axis, of this critical and theory, the notions about the realism). The purpose which is sought, is the build a dialogue between Lukács theory and cinematic realism, to demonstrate that, from realism is identified as, typical or type. The work culminates with a demonstration of that category in two specific films; given that realism is not something exclusive literature, but it permeates all artistic manifestation.

It is possible to affirm that: the realism that Lukács analyzes and develops from literature is applicable, in General - mutatis mutandis - to the cinema. In this way, the interrogative axis of this work is: how the conception of the realism of Lukács can approach the film as an element that leads to the "typical", thus leading to a critical attitude? The position , here argued, must track some general information of the dialectical materialism,, so is evidence all an approach-complex-that not born of a mere liking by the realistic art, but, in the art-truly-realistic is evidence a peculiar form of the human praxis and of its reflection of the world.

To develop this work, it is necessary to divide the present text into three stages: 1. A general tracing and treatment of Lukacs realism, responding in that section, what contains and constitutes such realism. Taking as its starting point the elemental concept of realism, namely, the "typical"; Will start from the most elementary form of realism, to be able to arrive at some more complex forms. That said, the first thing will be to trace the generalities of realism in Lukács. 2. Once exposed the principles of Lukacs realism, it will be evident how some fragments of the theory and critic of the cinema relate to these precepts; For this, some exhibitions on realism will be taken, such as André Bazin, Pasolini and other authors related to the development of a theory of realistic cinema, exposing the link that exists with the postures of Lukács. Finally, some features of typical, will be checked in specifics films.

Keywords:


Realism, typical, aesthetic, cinema, reflex.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Escuela de Pedagogía</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 4	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	Lo típico en el cine: Una mirada al realismo de Lukács
Autor(es)	Pulido Gómez, Juan Diego
Director	Merchán Basabe, Javier Guillermo
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2016. 62 p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	REALISMO; TÍPICO; ESTÉTICA; CINE; REFLEJO

2. Descripción
<p>Este trabajo propone relacionar el concepto estético, lukácsiano, del realismo -de forma general- con algunos fragmentos de la crítica y teoría cinematográfica (teniendo siempre como eje, de esta crítica y teoría, las nociones sobre el realismo). La finalidad que se persigue, es la de construir un diálogo entre la teoría de Lukács y la del realismo cinematográfico, para evidenciar lo, que desde el realismo se identifica como, <i>típico</i> o <i>tipo</i>. El trabajo culmina con una demostración de dicha categoría en dos filmes específicos.</p> <p>Es posible afirmar que: El realismo que Lukács analiza y desarrolla a partir de la literatura es aplicable, en líneas generales –<i>mutatis mutandis</i>-, al cine. De este modo, el eje interrogativo de este trabajo es: ¿Cómo la concepción del realismo de Lukács permite abordar el cine como elemento que propicia lo “típico”, desembocando así, en una actitud crítica? La postura, aquí argumentada, deberá rastrear algunas generalidades del materialismo dialéctico, para que se evidencie todo un planteamiento –complejo- que no nace de un mero gusto por el arte realista, sino que, en el arte –verdaderamente- realista se evidencia una peculiar forma de la praxis humana y de su reflejo del mundo.</p>

3. Fuentes
<ul style="list-style-type: none"> • AA.-VV. (1986). <i>Estética y marxismo</i>. Barcelona: Planeta-De Agostini. • Arvon, H. (1968). <i>Georg Lukács</i>. Barcelona: Fontanella. • Bazin, A. (2008). <i>¿Qué es el cine?</i> Madrid: Rialp, S.A. • Bonilla, M. (2015). <i>La teoría del reflejo estético en Lukács y su aplicación a la teoría general de la estética (tesis doctoral)</i>. Recuperado el 21 de Marzo de 2016, de Universidad Nacional de La Plata: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1137/te.1137.pdf • Della Volpe, G. (1967). <i>Lo verosímil filmico y otros ensayos</i>. Madrid: Ciencia nueva. • Eco, U. (1984). Uso práctico del personaje. En U. Eco, <i>Apocalípticos e integrados</i> (págs. 213-247). Barcelona: Lumen. • Engels, F. (2003). <i>La revolución de la ciencia de Eugenio Dühring (anti-Dühring)</i>. Recuperado el 15 de Agosto de 2106, de http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/engelsf/engelsde00003.pdf • <i>Entrevista Pier Paolo Pasolini. (1975)</i>. Recuperado el 7 de Febrero de 2017, de http://www.taringa.net/posts/arte/2276532/Entrevista-a-Pier-Paolo-Pasolini.html revista Pier Paolo Pasolini. (7 de Febrero de 2017). Obtenido de http://www.taringa.net/posts/arte/2276532/Entrevista-a-

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Escuela de Filosofía</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 4	


Pier-Paolo-Pasolini.html

- Ferrater, J. (1964). Tipo. En J. Ferrater, *Diccionario de filosofía (Tomo II)* (págs. 796-799). Buenos Aires: Sudamericana.
- Heinz Holz, H., Kofler, L., & Abendroth, W. (1971). *Conversaciones con Lukács*. Madrid: Alianza.
- Jameson, F. (1980). *Aesthetics and Politics*. Great Britain: Verso.
- Kofler, L. (1973). *Historia y Dialéctica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lenin, V. I. (1975). *Materialismo y empiriocriticismo*. Pekín: Ediciones en lengua extranjera Pekín.
- Lukács, G. (1965a). *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Ediciones siglo veinte.
- Lukács, G. (1965b). *Prolegómenos a una estética marxista (sobre la categoría de particularidad)*. México: Grijalbo.
- Lukács, G. (1966a). Cuestiones liminares de la mimesis estética. En G. Lukács, *Estética I. La peculiaridad de lo estético* (Vol. I. Tomo 1, págs. 7-207). Barcelona: Grijalbo.
- Lukács, G. (1966b). Los problemas del reflejo en la vida cotidiana. En G. Lukács, *Estética I. La peculiaridad de lo estético* (Vol. I. Tomo 4, págs. 33-147). Barcelona: Grijalbo.
- Lukács, G. (1966c). *Problemas del realismo*. México: Fondo de cultura económica.
- Lukács, G. (1966d). *Sociología de la literatura*. Madrid: Península.
- Lukács, G. (1971). *El cine como lenguaje crítico*. Recuperado el 2 de Octubre de 2015, de <https://es.scribd.com/document/47820560/El-cine-como-lenguaje-critico-Goyrgy-Lukacs>
- Lukács, G. (1984). *Significación actual del realismo crítico*. México D.F.: Era.
- Marx, K. (1989). *Contribución a la crítica de la economía política*. México: Editorial progreso.
- Marx, K. (2006). Tesis sobre Feuerbach. En F. Engels, & K. Marx, *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana -y otros escritos sobre Feuerbach-* (págs. 57-59). Madrid: Fundación de Estudios Socialistas Federico Engels.
- Marx, K., & Engels, F. (2012). *Sobre arte y literatura*. Recuperado el 30 de Agosto de 2016, de <https://www.marxists.org/espanol/m-e/selecciones/sobre-arte-y-lit.pdf>
- Pasolini, P. P. (2005). Cine. En *Empirismo herético* (E. Nicrota, Trad., págs. 231-399). Buenos Aires: Brujas.
- Poltorátzki, A. (1969). *Leyes de la dialéctica materialista*. Bogotá: Ediciones Suramérica.
- Posada, F. (1969). *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*. Buenos Aires: Galerna.
- Pulecio, E. (s.f.). *El cine: Análisis y estética*. Recuperado el 10 de Septiembre de 2015, de <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/El%20Cine,%20An%C3%A1lisis%20y%20Est%C3%A9tica.pdf>
- Quesada S., Á. (1981). Arte y "realismo" en el pensamiento de Georg Lukács. *Revista de filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 89-99.
- Reich, W. (1972). *Materialismo dialéctico y psicoanálisis*. México: Siglo XXI.
- Sánchez Vázquez, A. (1967). *Las ideas estéticas de Marx*. México: Ediciones Era.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.

4. Contenidos

El propósito del trabajo de grado es relacionar el concepto del realismo lukácsiano (de forma general) con fragmentos de la teoría del realismo cinematográfico para identificar lo típico, evidenciando unos aspectos de dicho concepto (es decir lo típico) en Saló y Canaguaro. El texto consta de tres partes para desarrollar dicho objetivo:

1. En el primer capítulo, denominado “Aproximación al concepto general del realismo en Lukács”, se intenta responder qué contiene y constituye dicho realismo. Teniendo como punto de partida el concepto elemental del realismo, a saber, lo “típico”; el punto de partida es la estructura elemental del realismo para

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Escuela de Pedagogía</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 3 de 4	

poder llegar a unas formas más complejas, construyendo una forma general del concepto del realismo.

2. En el segundo capítulo “Cine realista: aproximación a su lenguaje y su estética” se expone cómo se relacionan algunos fragmentos de la teoría y crítica del cine con los preceptos del realismo de Lukács; para esto, se tomarán algunas exposiciones sobre el realismo, como las de André Bazin, Pasolini y otros autores afines al desarrollo de una teoría del cine realista, exponiendo el vínculo que hay con las posturas de Lukács.

3. En el último capítulo “Un ejemplo de lo típico en el cine y consideraciones finales”, queda evidenciado algunos rasgos de lo típico en dos películas específicas, también se exponen las conclusiones que el estudio del realismo de Lukács arroja, teniendo en cuenta unas breves consideraciones sobre el reflejo artístico y los alcances del realismo en la esfera artística.


5. Metodología

No aplica

6. Conclusiones

El realismo no deja de lado las construcciones nacidas de la fantasía; el realismo no es un naturalismo que simplemente abstrae la realidad y la falsifica, en tanto que la agota en la inmediatez. El realismo surge también de la concatenación de los procesos cognitivos con los procesos del desarrollo del mundo, de la comprensión de un mundo independiente de la conciencia; aunque el artista refleje los procesos objetivos –esenciales- que lo constituyen como individuo, es decir como partícula social (en últimas un reflejo de las dinámicas sociales y de él como ente particular) no se desgasta su quehacer subjetivo, no es un simple reflejo mecánico de la realidad, sino dinámico. El artista “descubre la esencia que existe independientemente de él, pero sin ser accesible para todos, incluso oculto por mucho tiempo para los grandes artistas, con ello no acaba ni mucho menos la actividad del sujeto artístico, y no disminuye lo más mínimo” (Lukács, 1966d, p. 222).

El arte realista se desliga del autor una vez es plasmada la idea de éste en su lugar particular; la obra es autónoma y sufrirá las correcciones críticas cuando su dialéctica interna no pueda superar sus contradicciones. “No es un verdadero realista (...) aquel que dirige y regula el curso de la evolución de sus propios personajes.” (Lukács, 1965a, p. 19). El artista no se mantiene frente a la realidad de manera pasiva, la transforma a partir de su *originalidad* (no es, pues, pedantería, ni producto de la providencia su originalidad); ésta surge del manejo de técnicas específicas de la humanidad, producto del desenvolvimiento de sus capacidades espirituales, de su praxis activa con el mundo. Así, el arte es una nueva realidad, porque es materia transformada producto del trabajo humano, no es una realidad en sí misma, no es un mero para sí, sino es un para otro, es decir, es para el humano. El producto artístico no sólo lo debe comprender el creador, debe explicarse por sí mismo, pero teniendo en cuenta las convenciones y relaciones sociales, p. ej., quien hizo la silla tuvo que explicar mediante ejemplo su uso, quien hizo una obra artística ¿debe explicar también cómo funciona ésta? O ¿ésta hablará por sí misma? La invención artística no es similar a la de la silla, porque la de la silla transforma la materia, el arte parte de lo real y transforma la realidad reflejando los procesos ya existentes, como dice Engels (2012), no da la solución al problema sino que refleja su esencia.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Escuela de Pedagogía</small>	FORMATO		
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE		
Código: FOR020GIB	Versión: 01		
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 4 de 4		

El gran arte refleja la realidad de manera viva, no obstante, Lukács hace una mala deducción al suponer al realismo como el único modelo para el gran arte, es evidente que no rechaza otras formas de arte, pero como se ha expresado, otras formas artísticas tienen -en su capacidad de reflejo- una mistificación mecánica y subjetivista que estrecha la realidad, la deforma. Tanto el arte realista como no realista tiene sus peligros: el primero, si es estrecho caerá en el dogmatismo y en la mistificación de la realidad, el segundo, si se centra sólo en el sujeto, puede llegar a desdeñar del mundo y caer en un solipsismo, o mejor en una negación de la existencia, es decir una negación de sí mismo.

Para Lukács (1965a) el realismo significa plasticidad y claridad, a su vez, existencia autónoma de los personajes y de las relaciones entre los personajes. Esto no quiere decir que el realismo se oponga a los matices formales, ni aquellos tratamientos de una obra que se centre en los procesos y motivaciones psicológicas de los personajes, lo que pasa es que no toma estas tipologías como únicas en su cuerpo artístico. Lukács (1966c) argumenta que, una de las características del capitalismo es la de dividir el trabajo hasta en las clases dominantes (cosa que no sucedía en las clases altas greco-romanas, pues el trabajo estaba confiado a los esclavos), así, en este sistema económico, la especialización del saber ha hecho imposible que en una sola persona se puedan contener, de manera universal, todos los conocimientos (científicos). A pesar de esto, uno de los aportes del realismo, que Lukács explica, es el de crear lo típico o el tipo, donde en esa categoría, según Lukács, se puede ver la totalidad intensiva de la sociedad, es decir, el problema del humano en general, un problema que está atravesado por relaciones económicas, filosóficas, religiosas, etc. la pregunta que surge es ¿Cómo se puede reproducir el “humano total”? he ahí la cuestión estética central del realismo (Lukács, 1965a, p. 14). Se puede responder laxamente que, el realismo explica la psicología del sujeto a la par que explica sus relaciones sociales, no las escinde sino que las comprende como condicionadas.

También se debe reconocer que el desarrollo dialéctico (no sólo en el arte, sino en general) no establece categorías morales (bueno o malo) sino de modalidad, es decir, dicho desarrollo dentro de un proceso es visto como algo necesario, pero dicho momento necesario dentro del desarrollo puede convertirse en una traba dentro del proceso del fenómeno, así, el sistema capitalista fue un momento de progreso y desarrollo de la sociedad, pero esta nueva forma, que acarrea nuevas contradicciones, se ha vuelto una traba para la existencia humana. Por esta razón muchas formas de evolución del arte son necesarias, pero también pueden suponer una traba para el desarrollo mismo del arte y su relación –ineluctable- con el humano.

Por último, se debe decir que el eje de la estética de Lukács tiene como tema al humano y su lucha contra la barbarie y lo irracional, por esto el “gran arte” ayuda a des-enajenar al humano, lo reivindica con su esencia (Posada, 1969, p. 34). El precepto del realismo en Lukács propone que el arte refigure las esencialidades que afectan al humano. El pensamiento burgués ha dado pie a que el arte se desemboque en la mera libertad individual y que se expresen banalidades y cuestiones fútiles de la vida. Es preciso advertir que el realismo, no agota la esfera del arte, pero sí lo eleva a un plano de consideraciones sociales y filosóficas más ejemplar.

Elaborado por:	Juan Diego Pulido Gómez
Revisado por:	Javier Guillermo Merchán Basabe

Fecha de elaboración del Resumen:	22	02	2017
--	----	----	------

Tabla de contenido

Resumen	1
Abstract.....	2
Tabla de contenido	3
Introducción	5
1. Aproximación al concepto general del realismo en Lukács	9
1.1 Consideraciones previas	9
1.2 El “tipo” o lo “típico” en el realismo.....	10
1.3 Exposición general de la teoría del reflejo artístico de Lukács	15
1.3.1 Excurso sobre la teoría general del reflejo y el método materialista del conocimiento.	15
1.3.1.1 <i>Materialismo en la teoría del reflejo: breves consideraciones.</i>	16
1.3.1.2 <i>Esbozo del método dialéctico del reflejo.</i>	20
1.3.2 Problemas de la objetividad del reflejo artístico.....	23
1.3.3 Diferencia entre cómo capta la realidad la ciencia y el arte o la totalidad extensiva y totalidad intensiva	26
1.3.3.1 Diferencia entre lo relativo y absoluto (lo que se mantiene y lo que no) en el arte y la ciencia.....	31
1.3.3.2 <i>Reflejo antropomorfizado (arte) y desantropomorfizado (ciencia).</i>	31
1.4 Consideraciones finales sobre el concepto general del realismo	33
2. Cine realista: aproximación a su lenguaje y su estética	36
2.1 Consideraciones previas	36
2.2 Aproximación al lenguaje cinematográfico del realismo	37
2.2.1 Términos básicos del lenguaje fílmico.....	37
2.2.1.1 <i>La imagen fílmica y su alcance objetivo.</i>	38
2.2.1.2 <i>Realismo del espacio en Bazin</i>	41
2.2.1.3 <i>La peculiaridad estética del filme realista.</i>	42

2.3 El lenguaje crítico del filme	45
3. Un ejemplo de lo típico en el cine y consideraciones finales	48
3.1 Lo típico del cine.....	48
3.1.1 Un ejemplo de lo típico en el cine.....	50
3.2 Consideraciones y conclusiones finales sobre el realismo.....	54
3.2.1 Un breve problema del reflejo artístico de la realidad.....	55
3.3 Reflexión final	56
Bibliografía	60
Sitios web (imágenes)	62
Referencia de películas	62
Apéndice A	63

Introducción

Actualmente el análisis del realismo artístico parece obsoleto, teniendo en cuenta que las condiciones socio-económicas donde se desarrolló esta concepción “ya no son vigentes”; además, los estudios del realismo hechos por Lukács se desarrollaron bajo las premisas marxistas-leninistas y en el contexto de las revoluciones socialistas, que son producto, en gran parte, de aquellas premisas. En la actualidad, dichas revoluciones son la prueba histórica del –supuesto- “fracaso” del pensamiento marxista, no obstante, la realidad misma evidencia otra situación, pues aún emergen brotes de rebeldía en todo el mundo que demuestran que tales consideraciones aún tienen incidencia, no sólo en el plano de lo político-organizativo, sino de lo artístico, que, en efecto, hace parte de una postura política.

Por otra parte, el desarrollo de una teoría estética del cine fuera del campo de lo cinematográfico –a saber, una construcción teórica que sobrepase el mero campo de “explicar el cine con el cine”–, es decir, en el campo filosófico –dentro de la teoría estética desde la dialéctica materialista y, específicamente, en el realismo artístico de Lukács– es un trabajo aún inacabado y que puede nutrir las discusiones en torno al arte como problema filosófico. “Los discursos teóricos sobre el cine, hasta hoy, han sido casi siempre o de tipo estilístico-parenético, o ensayístico-mítico, o técnico. De cualquier manera, todos estos discursos se caracterizaban por explicar el cine con el cine, creando una oscura ontología de fondo” (Pasolini, 2005, p. 273). Aunque esto lo planteaba Pasolini en 1972, se hace evidente que, para esa época, el estudio del cine era meramente endógeno. Estudiar el cine desde el realismo (y no sólo el lukácsiano, sino el realismo en general) es aún incompleto (pues la realidad es un complejo de conexiones, internas y externas, que no dejan de variar), por esto, dicho estudio tiene un carácter peculiar, pues usa una categoría propia del género cinematográfico –y artístico en general– vinculado a una problemática filosófica. El tratamiento del cine a partir de la óptica del realismo que Lukács expone, situaría su estudio desde un plano filosófico, no sólo enmarcado en la problemática entre la forma y el contenido, sino que, exploraría actitudes concretas en las que el arte incide –como reflejo dinámico– en la realidad. Aunque parezca que dicho realismo está enmarcado en las explicaciones estilísticas-parenéticas de las que habla Pasolini, para Lukács, el realismo no es una cuestión de estilo sino una actitud de vida; la parénesis de la que habla Pasolini es una exhortación a usar determinados estilos técnicos o narrativos.

Existen un buen número de exposiciones acerca del sentido, si se quiere, ontológico del cine, que lo delimitan, de alguna manera, sólo en su relación con lo técnico. Expresiones

técnicas tan sonadas como las de “montaje” o “encuadre” (ver apéndice A) (y sus respectivos análisis dentro de la obra fílmica) dan cuenta de esa explicación desde la técnica; no significa que no se deban hacer alusiones de la técnica para hablar de un arte en específico, es más, cineastas como Eisenstein se destacan al desarrollar una explicación del cine a partir del uso del montaje; explicaciones de este género dan cuenta del porqué de ciertos montajes y su incidencia en el desarrollo de la historia fílmica. No obstante, si sólo se centra en lo técnico, se abstrae el arte de un cúmulo más amplio de consideraciones y de su valor real. Si al estudiar una manifestación artística, específica, sólo se le ve su aspecto técnico, se omiten características que son esenciales en dicha manifestación, esto conlleva a desdibujar dicho arte de su relación con la sociedad y, por consiguiente, de su relación con el humano. Es necesario insistir que los estudios filosóficos sobre cualquier arte deben abordar el análisis sobre la técnica, para evitar que deambulen por caminos infructuosos, pero sin caer en un formalismo, pues la técnica está en función del contenido artístico. Cualquier manifestación artística debe ser tratada desde diversos puntos, que sean convergentes en la explicación de las relaciones de dicha manifestación artística con su entorno social, político, filosófico, económico, en últimas, con su relación con el humano como sujeto del mundo.

Lukács al hablar del cine considera que “la esencia del «cine» es el movimiento propiamente dicho, la eterna alterabilidad, el continuo cambio de las cosas” (1966d, p. 72), añadiendo que:

La ausencia de la situación «presente» [producto de su carácter reproducible de manera exacta] es la característica esencial del «cine». No porque las películas fuesen incompletas (...) No se trata de defecto del «cine», sino de su límite, su *principium stilisationis*. Debido a ello las imágenes del cine semejantes en su esencia a la naturaleza y sobremanera fieles a la vida, no sólo por su técnica sino también por su efecto, no son menos orgánicas y vivas que aquellas del escenario, sino que su vida es completamente diferente; son -en una palabra- fantásticas. (Lukács, 1966d, p. 72)

Este primer atisbo de una estética del cine, presentada en 1913 por Lukács, da a entender que el cine por estar en una etapa infante merece un tratamiento estético particular. Este breve acercamiento, de Lukács a una estética del cine, conduce a una gran inquietud: ¿El calificativo de “expresión fantástica” no permite al cine entrar dentro de la categoría de realismo? Este calificativo causa escozor, pues, no se sabe si al ser el cine un hecho fantástico no entra en la categoría del realismo estético y dicho así, permanezca –esencialmente- en el campo de lo ideal o del naturalismo (ambas tendencias criticadas fuertemente por Lukács), debido a su incapacidad de captar la totalidad.

Dos preguntas fundamentales surgen aquí: ¿Por qué hacer un acercamiento al cine desde el realismo que plantea Lukács? y ¿Por qué el realismo de Lukács -que habla casi que en su totalidad de la literatura- es aplicable al estudio filosófico del cine? Para responder estas preguntas es necesario explicar la existencia general del realismo y reconocer que: Se debe aceptar el realismo, no como expresión estilística sino, como actitud. Así, se hará evidente que el estudio del realismo no está meramente emparentado con la literatura, sino que, al ser una actitud, es propio de cualquier manifestación artística. Asimismo, La tipicidad del cine y la literatura varían porque sus usos técnicos y estilísticos son diversos (varían en eso, mas no en su objetivo, que es el de retratar la totalidad intensiva). El estudio del realismo no se agota, pues la realidad es aún inacaba. El arte por el arte es un freno para el desarrollo del arte realista, pues funciona como contradicción, externa, que frena el desarrollo de un arte que refleje de manera justa las problemáticas de la sociedad.

El artista comprometido con crear un arte auténtico y realista no sólo posee un número de técnicas, maneras y estilos que identifican su arte con el realismo, sino que, asume una posición específica en el mundo, una posición política definida. Para Lukács la categoría de realismo no es simplemente una consideración estilística, sino que, es “una "intención" o una "actitud" hacia el hombre y el mundo.” (Quesada S., 1981, p. 96). Así, un cineasta que tenga como premisa el realismo, a la hora de realizar sus filmes ya no hará lo que antaño hacían los hermanos Lumière, a saber, capturar la realidad sin desarrollarla -caso que se evidencia con claridad en *la salida de la fábrica* (Lumière & Lumière, 1895), donde sólo se muestra salir a un número de obreros, pero no se explica por qué salen de allí y es algo de esperar en las primeras obras fílmicas, pues aún no se pensaba el cine como arte, sino que se veía lo útil del cinematógrafo y del quinetoscopio. Cabe aclarar que:

Existe una tendencia común que no está referida a las “técnicas expresivas, del estilo, etc., sino una intención referida a la esencia real, fundamental, de la humanidad, que se mantiene en un continuo proceso. En esto consiste el problema del realismo; no significando, por supuesto, el realismo un concepto estilístico, por cuanto que el arte, en todo tiempo —y esto es lo esencial aquí—, refiere los problemas inmediatos de la época a la evolución general de la humanidad y los pone en conexión con ella. (Heinz Holz, Kofler, & Abendroth, 1971, p. 44)

Una de las preocupaciones que resalta F. Jameson acerca del arte en general es que: el sistema económico lo coopta de tal manera que lo convierte en una mercancía -con todas las características de la misma (valor de uso, valor de cambio, etc.). Asegura que: “The system has a power to co-opt and to defuse even the most potentially dangerous forms of political art by

transforming them into cultural commodities” (1980, p. 208). Aunque, al parecer, se puede ver entre líneas que, Jameson considera que el arte auténticamente revolucionario debería estar fuera del sistema. No obstante, la posición de Lukács ubica al arte en relación con el sistema en el que se desarrolla; por esto, el arte en general no puede huir de las artimañas propias del sistema económico en el cual existe.

En este sentido, este trabajo estará relacionado con la estética y con la crítica artística, pues, el trabajo del crítico –desde una postura filosófica- hace emerger los “secretos cuidadosamente ocultos” del arte (Posada, 1969, p. 26). Es necesario entender que: la forma estética es forma de un contenido y que “la estética como ciencia se ocupe del descubrimiento de legalidades lo más generales posible, mientras que la crítica se interesa en cambio por la aplicación de esas leyes a obras singulares (o grupos de tales obras)” (Lukács, 1965b, p.p. 191-192). Es necesario hacer emerger el realismo en el arte; la realidad aún permanece en un campo mistificado que desprende al humano de sus relaciones concretas, aunque el arte sólo sea un fragmento de la realidad éste puede representar toda una totalidad de procesos – intensivos-. El arte debería ser realista para transformar la realidad; su deber no sólo se debe centrar en criticar el arte, es decir, el arte por el arte, sino que debe criticar la realidad.

1. Aproximación al concepto general del realismo en Lukács

1.1 Consideraciones previas

El propósito que se traza este capítulo no tiene, en ningún momento, la pretensión de rastrear un contexto general del concepto del realismo en la historia de la filosofía, tampoco elaborar una detallada historia del concepto del realismo en Lukács o generar algún tipo de revisión detallada. Por el contrario, se partirá de las consideraciones que Lukács hizo sobre el realismo en diversas etapas de su vida, fortaleciendo la exposición con algunos autores que ejemplifican la teoría del realismo de Lukács, sintetizando dicho concepto para hallar unas generalidades. Es pertinente aclarar que, a lo largo de sus discusiones, Lukács describe varias modalidades del realismo (p. ej. El crítico, el socialista, el burgués, entre otros) no obstante, y a pesar que cada una de éstas posea unas divergencias -sobre todo en lo que Lukács llama la perspectiva, es decir, el horizonte que debe alcanzar el realismo- estos poseen características similares, lo que los diferencia son el momento histórico del que hablan (Lukács, 1966c). Como Lukács elabora esta categoría –en gran parte- a partir de la literatura, sus alusiones a esta manifestación artística son muchas, por esto mismo y como el objetivo es encontrar las consideraciones esenciales y generales de todo realismo artístico, en esta exposición sobre el realismo se omitirán dichas alusiones. Como este primer capítulo pretende un análisis y descripción del concepto general de realismo, este análisis tomará en cuenta las categorías esenciales de dicho concepto dejando de lado algunas discusiones y categorías.

Se han suscitado diversas y múltiples consideraciones e interpretaciones de la esencia del realismo en general y del realismo particular en Lukács (como lo evidencian Jameson (1980), Posada (1969), Sánchez (1967), entre muchos críticos y lectores de la teoría de Lukács). Debido a esto, encontrar la forma general del realismo, a partir de las múltiples consideraciones que se han hecho sobre esta actitud artística, es sumamente complicado, pues son muchas las interpretaciones, matices y modalidades que se han dicho del realismo. De este modo, es necesario exponer sólo la perspectiva filosófica de Lukács, evitando así contradicciones lógicas que no dejarían la concreción del concepto mismo, no obstante, otras ópticas hechas al concepto de realismo también se evidenciarán, pero en los capítulos posteriores.

En este capítulo se pretende esbozar las categorías fundamentales y esenciales del realismo, a saber: 1. El *tipo o lo típico*, pues, es en esta categoría que la historia que cuenta una obra de arte se hace de manera clara y concreta y también específica y diferenciada de otra obra de arte; y 2. El *reflejo artístico*: categoría central (que ha dado cabida a múltiples debates) en la estética de Lukács. Es preciso aclarar que, en este primer capítulo, como es

descriptivo, las consideraciones específicas de las categorías aquí expuestas no se tratarán de manera ahondada, teniendo en cuenta que sólo se dará un esbozo de éstas. En lo que respecta al *tipo*, se tratará de manera más corpulenta y profunda en el último capítulo, donde se pretende analizar *los tipos* de dos películas y se buscará algún equívoco o superación en dicha categoría. *El problema del reflejo* y lo que éste conlleva también se tratará, pero con la siguiente salvedad: hacer un exhaustivo estudio sobre el *reflejo* daría paso a otro problema filosófico, por esto, las dificultades con esta categoría no se desarrollarán en este texto. Como este capítulo sólo busca exponer la manera más general en la que el realismo (que Lukács expone) se manifiesta como actitud artística, las consideraciones de la manera y el estilo, la perdurabilidad y caducidad y los problemas de contenido y forma, esencia y fenómeno, no se tratarán en los capítulos posteriores, pero se harán algunas alusiones que evidencien algunas de estas discusiones, que para el realismo son fundamentales.

Es necesario aclarar que, aunque los filmes tratados en este capítulo poseen un carácter complejo y de mayores aristas, la crítica está en función del realismo, por eso, no es éste el lugar para esbozar una detallada reseña de los filmes aquí nombrados, el carácter fundamental es demostrar porqué no emergen en estos filmes la categoría de lo típico. Así, sólo se manifestarán unas características fundamentales que atraviesan estos filmes.

1.2 El “tipo” o lo “típico” en el realismo

El realismo es una manifestación artística que se caracteriza por generar situaciones o caracteres típicos; de este modo, lo primero que hay que resaltar del realismo es la categoría central que Lukács nombra como el “tipo”; definida como “la particular síntesis que, tanto en el campo de los caracteres como en el de las situaciones, une orgánicamente lo genérico y lo individual” (Lukács, 1965a, p. 14). El *tipo* es una síntesis artística entre la esencia y apariencia, muestra la vida total humana, evidenciando su desarrollo constante, su cambio y su evolución (Lukács, 1966d, p. 220). Esta categoría se opone a la medianía (lo mediocre) del naturalismo pseudo-objetivo y al formalismo abstracto (ver apéndice A). El *tipo* lo toma Lukács de las consideraciones que Engels hace acerca del realismo; para Engels es en el *tipo* donde se evidencia que lo general hace parte de lo particular; así, cada *tipo* es un éste particular, pero dentro de sí confluyen todas las leyes de la sociedad. (Sobre arte y literatura, 2012).

El “tipo” o lo “típico” es central en el realismo, pues, a partir de la construcción de situaciones y personajes “típicos” se resuelve el problema central del realismo: ¿Cómo reproducir artísticamente y de un modo adecuado al humano total? Pregunta fundamental a lo largo de las discusiones de Lukács, que le sirve como pie para construir críticas a aquellas manifestaciones

artísticas que encubren el aspecto humano del arte; según la postura materialista se debe aceptar la relación indisoluble entre el arte y el humano como producto social. Cuando se construyen formas típicas, en el arte, se retrata al humano y la sociedad “total”, y no se limita en algunos aspectos (más adelante se hará una explicación de la totalidad intensiva, que es la totalidad a la que el arte está encaminado). Un personaje -o situación- que siga siendo un este particular –según la fórmula de Engels (2012)-, que refleje todo un estado de cosas, toda una forma de existencia en un momento histórico determinado, es un tipo, pues anula, en su vida, la división entre esencia y apariencia: en su co-existencia se refleja la esencia misma del fenómeno social.

Según una definición enciclopédica, la palabra tipo proviene del griego golpe y marca dejada por un golpe (Ferrater, 1964). La definición–psicológica- reconoce el tipo “como modelo que permite producir un número indeterminado de individuos que se reconocen como pertenecientes a la misma clase.” (p. 796). En el sentido de Ferrater (1964), el tipo manifiesta la clase a la cual pertenece de manera más radical y clara. A partir de esta definición, se puede expresar que el tipo –como personaje o circunstancia artística- en su reflejo de la vida de toda la humanidad, expresa las complejidades de clase (sociopolíticas) de la que es parte. Un artista realista hace su obra a pesar de su condición de clase o sus preferencias de clase; Balzac –prefiere la decadente aristocracia- pero expresa de manera rotunda el advenimiento de la burguesía en el poder. (Marx & Engels , 2012, p. 143)

Para entender el porqué del tipo, es necesario aclarar dos expresiones artísticas que se oponen, o mejor, que se encargan de que lo típico no surja en una obra de arte. Por un lado, señala Lukács (1966c), está el problema creado por el fisiologismo (naturalista) y por el otro lado, está el psicologismo. Ambas tendencias enmarcan sólo un aspecto del humano, que se hace trivial por no dinamizarse con las problemáticas esenciales del humano y la sociedad en su totalidad. El psicologismo falla al suponer que la vida privada es independiente de las problemáticas del individuo en la sociedad, como si los problemas de la vida privada pertenecieran a leyes autónomas de la sociedad.

Casos, en el cine, donde la psicología del personaje son tomados de manera excesiva se hacen claros en las obras de David Lynch; algunos más matizados que otros, p. ej., en *Mulholland drive* (Lynch, 2001), donde los problemas personales del sujeto desarrollan la historia del personaje. A simple vista, *Mullholland drive* parece la historia de una mujer amnésica en busca de sus recuerdos perdidos, no obstante, el film va tomando un aspecto cada vez más complejo conforme la historia se va desarrollando; todo indica que, lo que

sucede hace parte de la perturbada mente de Diane Selwyn (Naomi Watts), aunque también puede ser válida otra interpretación. Según esto, se puede intuir que, probablemente, Lynch busca desligar sus filmes de la interpretación "rígida"; a partir de sus filmes este director pretende emerger en las profundidades de la mente. Se podría afirmar, intenta resaltar un aspecto casi que impenetrable del humano, es decir, el sueño y sus aspectos incongruentes, extravagantes, llenos de deseo, etc. Desde la óptica formal este filme está construido de manera impactante y admirable, pero su postura, desde la óptica realista, está presuponiendo las formas oníricas como las construcciones de la realidad (Como afirma Marx (1989) es necesario aclarar que los procesos psíquicos son un producto del ser social, para esto ver más adelante la sección sobre la *teoría del reflejo artístico*), se evidencia un carácter complejo entre la relación del sueño y la vigilia.

Casos más radicales de lo abstracto de la historia se evidencian en *Rabbits* (Lynch, 2002), donde en un mismo encuadre (img.1), se desarrolla una historia que es muy difícil de entender sin la mediación del artista. Aunque se busque retratar el absurdo de las comedias estadounidenses, este filme no genera una situación típica, sino que expresa una crítica formal del arte, es decir, desde una obra artística se están criticando situaciones decadentes de la televisión, así, el uso de un mismo encuadre, puede ser visto como una crítica al tedio producido por dichas comedias televisivas. El aspecto de decadencia es bien expresado en *Rabbits*, el uso de las risas pregrabadas en situaciones que no tienen nada de hilarante denota la fehaciente crítica hacia ese producto banal de las series de comedia gringas. Sin embargo, es necesario reconocer que el interés de una concepción realista del arte (es decir dialéctica materialista) es la de plasmar el humano total, es decir, el humano que padece unas construcciones psicológicas producto de un sistema devastador, el sueño en el cine es sumamente importante, pero si sólo se queda en esa sección psíquica caerá en el idealismo objetivo o el subjetivismo (que pretende los conceptos como formadores de la materia y no a la inversa) además, el sueño es producto de la relación del sujeto con el mundo, está condicionado a los hechos sociales (Reich, 1972, 97). Es fundamental, desde la postura dialéctica materialista, aceptar que lo primario es el devenir de la materia y que los conceptos son producto de dicho devenir, así se reconoce que las ideas dependen del devenir material (Reich, p. 36).

El naturalismo falla al extraer y falsificar una parte de lo real de manera mecánica y fotográfica. *Nanook, el esquimal* (Flaherty, 1922; img.2), iniciaba una modo de archivar la manera de vida de un grupo étnico determinado (no obstante, es sabido que este filme no es

un estudio verídico, pues muchas de las acciones allí documentadas son artificiales, el propósito inicial del director era recordar la manera de vida de los esquimales, retornar al *buen salvaje*; esta película representa un intento de realismo, que desemboca en un naturalismo, cae así en un verismo superficial (Lukács, 1984, p. 27). No es lo artificial de las acciones lo que no lo hace realista, sino, reflejar el modelo esquimal como casi que enigmático y desligado de todo un proceso humano. Este tipo de filmes muestra cómo, en la empresa de retratar de manera fiel la realidad, se obvian relaciones necesarias para el desarrollo de la vida. El film de Flaherty puede ser visto como una abstracción mecánica de los procesos reales de desarrollo de las comunidades del norte de América. Su objetivo se puede interpretar como la idealización de formas de vida primitivas, como si el camino actual del humano fuera retornar a dicho primitivismo. Cae así, este filme, en un realismo falso que “teniendo la realidad humana por objeto busca en ella no lo que es sino lo que debe ser y transforma las cosas para que reflejen una realidad humana hermosea, sin aristas, cayéndose así en un irrealismo o idealismo artísticos” (Sánchez Vázquez , 1967, p. 37); pese a esto, el filme no pierde su innovación en el plano de la documentación.



(Img. 1) único encuadre de *Rabbits* (2001)



(Img. 2) *Nanook* (1921) “cazando” su alimento. Este aspecto de la caza es fundamental en este filme, pues se evidencian formas de subsistencia primitivas y funcionales de la vida, se resalta el buen vivir del esquimal a pesar de las condiciones geográficas hostiles.

La creación del tipo se da cuando el autor pone de manifiesto la conexión orgánica entre el humano privado y el individuo social participe de la vida pública (Lukács, 1965a, p. 16). El arte moderno, por el contrario, se contenta con nuevas teorías estéticas para justificar su caos sentimental, por esto la sociedad burguesa no logra construir lo típico (p. 18). Apropriadose de una frase de G. Keller, Lukács (1965a) asegura que toda acción, todo pensamiento, todo sentimiento del humano está fusionado, de manera indisoluble, con la vida de la sociedad, es decir, con la política, y es por esto que aquéllas (acciones, pensamientos etc.) objetivamente toman impulso de la sociedad y objetivamente desembocan en ella. Así, en el realismo se acepta la premisa “todo es política” y se reconoce que es un problema fragmentar el humano total, en humano público y privado (estas divisiones son falsificaciones de la realidad). Los verdaderos realistas “excavan en profundidad para extraer el tipo real, revelan al mismo tiempo a la sociedad el calvario actual de la “totalidad” del hombre.” (p. 17). En el ámbito de la sociedad, la vida está atravesada por las contradicciones del sistema económico imperante (capitalismo) y las problemáticas del trabajo enajenado y la lucha de clases, estas problemáticas no se evidencian de manera inmediata.

El “problema del realismo” está relacionado con esas falsificaciones: entre aquellas obras que resaltan de manera exacerbada el carácter de la vida privada como problema principal de la realidad, y su opuesto, donde “surge una apariencia de que un contacto con la vida pública no puede manifestarse más que en abstracciones patéticas, cuya adecuada expresión no puede ser más que la retórica o la sátira (Lukács, 1965a, p. 17). El naturalismo y algunas artes vanguardistas muestran la alienación y los problemas individuales como si fueran causados por entes místicos o inamovibles, el problema con estas manifestaciones artísticas es que se enfocan en una mera descripción de la realidad (Quesada S., 1981).

Pero volviendo al tipo: se debe reconocer que hace parte de la totalidad, en él concurren, atraviesan y suceden todos los momentos determinantes y esenciales de un período histórico-social específico, manifiesta el *espíritu de la época*: “Captar el sentido inmanente a una época es, de algún modo, acelerar su evolución; comprender los antagonismos es resolverlos” (Arvon, 1968, p. 60). No obstante, como señala Engels (2012), el creador realista no está obligado a dar solución a los problemas que refleja (p. 141). En el tipo se evidencia no sólo lo aparente; por ejemplo, si un personaje típico es un maquinista, no sólo se evidencia su quehacer, sino que también en su actuar se manifiestan todas las contradicciones propias del sistema económico que lo hace y, asimismo, todas las problemáticas psicológicas, producto de este mismo sistema. Es decir, el personaje típico no se agota en la inmediatez de la imagen, no sólo

hace evidente su ser inmediato, sino que se manifiestan en él todas las mediaciones de un sistema complejo.

1.3 Exposición general de la teoría del reflejo artístico de Lukács

En *Los problemas del realismo* (1966c), lo primero que expone Lukács para explicar la – controvertida- categoría de reflejo artístico es que: se debe reconocer el fundamento, en el cual todo conocimiento –justo- de la realidad (natural o social), acepta la objetividad del mundo exterior, partiendo así de un principio fundamental –del materialismo dialéctico- por el cual, se determina que el mundo exterior tiene una objetividad, que es independiente de la conciencia humana. Aclara Lukács, a su vez, que la objetividad del arte está caracterizada por la unidad dialéctica entre el contenido y la forma.

La concepción del mundo exterior es “un reflejo en la conciencia humana del mundo que existe independientemente de ella. Este hecho fundamental de la relación de la conciencia con el ser se aplica asimismo, por supuesto, al reflejo artístico de la realidad.” (Lukács, 1966c, p. 11). A partir de esta primera explicación, lo que se propone Lukács es hallar lo específico del reflejo artístico dentro de la teoría general de reflejo. Esta especificidad, que Lukács busca, resalta dos momentos importantes de la construcción del pensamiento objetivo: por un lado, el idealismo (burgués), donde se acepta que la conciencia produce la realidad, por ende, la realidad depende de la construcción del pensamiento y, por otro lado, el materialismo, donde la objetividad –justa- está determinada por la relación independiente de lo real y la conciencia. Por esto mismo:

El reflejo (*Widerspiegelung*) permite considerar la relación de los conceptos en un modo distintivo (...) esto es: dos elementos asumen una relación peculiar en la que uno de los términos “lleva” a un plano diferente caracteres esenciales del otro, sin llegar nunca a superponerse, y manifestándose la prioridad ontológica del primer elemento respecto del segundo. (Bonilla, 2015, p. 2)

Este reflejo no es otra cosa que la relación –dinámica- de la sociedad con los procesos mentales del humano, teniendo como referente que, la conciencia es un producto de las relaciones materiales de la sociedad.

1.3.1 Excurso sobre la teoría general del reflejo y el método materialista del conocimiento.

Este paréntesis se hace para poder definir de manera menos “zigzagueada” la particularidad del reflejo artístico. Si se reconocen los fundamentos generales de la teoría del reflejo -que está

probablemente cargada de las teorías reflexológicas, pero con la diferencia que estas teorías psicológicas no incluyen un estudio de lo social y de la síntesis del materialismo dialéctico, (ver apéndice A; *teoría del reflejo desde la psicología genética*)-, se podrá entender la peculiaridad del reflejo artístico y sus aportes a una concepción cognoscitiva de la labor artística. No es, precisamente, el objetivo de este texto reformular nuevas preocupaciones en el campo de dicha teoría o hacerle una revisión exhaustiva. Si bien, la realidad (social, natural y espiritual) es un complejo cambio de relaciones externas e internas, no significa que no se pueda formular una teoría cognoscitiva que explique cómo es la relación entre el sujeto cognoscente y el objeto del conocimiento. Explicar en breves páginas la teoría del reflejo es limitar el complejo tratamiento del materialismo sobre el conocimiento.

La envergadura y profundidad del tratamiento del problema del conocimiento no se agota, de ninguna manera, en este esbozo, sólo se exponen sus generalidades; esta problemática representa años de disputa teórica. Por esto, se advierte al lector o lectora que, lo que aquí se expone es el producto de una muy breve y esbozada síntesis de la teoría general del reflejo (y sus bases materialistas). Se intentará, de la manera más concisa, exponer los planteamientos generales de dicha teoría. Esta exposición estará limitada a las generalidades, comúnmente aceptadas, del materialismo como método de conocimiento y al reflejo como expresión teórica. Este trabajo no pretende esbozar las contradicciones del reflejo, pero, es importante resaltar la capacidad humana para reflejar la realidad: “La conciencia es una función de vida (...) ella no puede existir de otro modo que dotada de la capacidad de reflejar fielmente la realidad objetiva.” (Kofler, 1973, p. 24); el reflejo jamás significará algo simple y estático.

1.3.1.1 Materialismo en la teoría del reflejo: breves consideraciones.

Como lo expresa Lukács (1966c), el reflejo surge de la actividad humana con una naturaleza objetiva e independiente de su voluntad, es decir, existe de manera objetiva; se debe agregar que, en la actividad social, y debido a un complejo desarrollo de las relaciones de producción, dicho reflejo se mistifica y se carga de contenidos que suponen la mente y el mundo, ontológicamente, irreconciliables. Lenin (1975) expone de manera concreta, a partir de su crítica a los empiriocriticistas, las fórmulas generales del materialismo. Lenin reconoce que la conciencia es producto (secundario y altamente desarrollado) de la materia (lo primario) que estimula nuestros órganos sensitivos (1975 p.p. 35-82). Su explicación –admirable- evidencia la relación de la filosofía de Berkeley con el positivismo empiriocriticista. A partir de esta crítica comprende que, “nuestras sensaciones, nuestra conciencia son sólo la *imagen* del mundo exterior, y de suyo se comprende que el reflejo no puede existir sin lo reflejado, mientras que lo

reflejado existe independientemente de lo que lo refleja” (p. 74). El materialismo filosófico, según Lenin, es aquella teoría que asegura que el complejo de sensaciones -propiedad de la materia en movimiento y resultado de la materia sobre nuestros sentidos (p.p. 44-56)- es un conjunto de imágenes y reflejos de los fenómenos y no a la inversa (es decir, el fenómeno es formado por la sensación). En este sentido –siguiendo a Engels-, Lenin reconoce que las sensaciones son representaciones, son un reflejo vivo de la realidad material. La fórmula leninista explica que se pasa de la cosa –el fenómeno- a la sensación:

El materialismo, de completo acuerdo con las ciencias naturales, considera la materia como lo primario y considera como secundario la conciencia, el pensamiento, la sensación, ya que en forma claramente expresada, la sensación está ligada tan sólo a las formas superiores de la materia (materia orgánica), y "en los cimientos del edificio mismo de la materia" sólo puede suponerse la existencia de una facultad análoga a la sensación. (Lenin, p. 41)

Deduca Lenin que: la materia estimula nuestros órganos sensoriales y se produce la sensación -de dicho movimiento externo en la conciencia- a manera de reflejo. “La existencia de la materia no depende de la sensación. La materia es lo primario. La sensación, el pensamiento, la conciencia es el producto supremo de la materia organizada de un modo especial” (Lenin, p. 54). La postura de Lenin rebaza el pensamiento que supone a la sensación como lo único cognoscible y que ésta surge de manera fortuita, o por causas divinas; la sensación no es producto bruto del Yo, sino que se genera por el estímulo del mundo. Así, expone Lenin tres características del materialismo:

1) Existen cosas independientemente de nuestra conciencia, independientemente de nuestra sensación (...) 2) No existe, ni puede existir absolutamente ninguna diferencia de principio entre el fenómeno y la cosa en sí. Existe simplemente diferencia entre lo que es conocido y lo que aún no es conocido (...) 3) En la teoría del conocimiento, como en todos los otros dominios de la ciencia, hay que razonar dialécticamente, o sea, no suponer jamás a nuestro conocimiento acabado e invariable, sino analizar el proceso gracias al cual el *conocimiento* nace de la *ignorancia* o gracias al cual el conocimiento incompleto e inexacto llega a ser más completo y más exacto. (Lenin, 1975, pág. 119-120)

La cosa en sí la entiende Lenin como aquello que está fuera de nuestras representaciones y sensaciones. Por ejemplo, para el idealismo subjetivo no se puede conocer la cosa en sí -surge un agnosticismo, no se conoce lo en sí, sólo se ordena el mundo, es decir, se ponen límites al entendimiento (Lukács, 1965b, p.p. 15-45)-; desde la dialéctica materialista, por el contrario, se afirma la existencia de los objetos independientes de nuestra conciencia; dicho de otro modo, el

conocimiento de lo objetivo responde a esas 3 afirmaciones de Lenin, pues, que no se conociera x elemento químico, no significa que en realidad no existiera (Lenin, 1975, p. 119), según esto, no significa que al descubrir algo, se le haga existir, existía ya previo a su descubrimiento, pero aún no había sido abstraído en concepto alguno. Con esto, Lenin deja entrever la problemática expuesta por Marx (2006) en la segunda tesis sobre Feuerbach, es decir, que la verdad objetiva en el pensamiento humano, no es un mero problema teórico, sino que es un problema práctico (Marx, p. 57). Así se reconoce como válido que:

“El proceso dialéctico no es algo exclusivo del pensamiento, sino que también tiene lugar, independientemente del pensamiento, en la materia, es decir, el movimiento de la materia objetivamente es dialéctico. El materialista dialéctico no introduce nada en la materia de lo que existe sólo en su pensamiento, sino que capta directamente, por medio de sus sentidos y de su pensamiento, que también están regidos por la dialéctica, el devenir material de la realidad objetiva.” Reich, 1972, p. 37)

Según lo resalta Marx (Como se cita en Lukács, 1965b), la mistificación de la realidad se produce cuando el concepto –la abstracción- es tomado como la sustancia y el fenómeno como *modo de la sustancia* (p. 96). Señala Marx que, es fácil producir una representación abstracta -lingüística- partiendo de los objetos reales (el ejemplo de Marx es el del concepto de fruto, extraído de la manzana, la pera, etc. (p.96), es decir, de los frutos reales), pero es difícil, pasar de esa abstracción conceptual del objeto a la producción misma del objeto, o pasar de *el fruto*, como abstracción, a la producción de frutos reales. Marx expresa su descontento con la filosofía especulativa, que supone ese fruto -producto del pensamiento- irreductible a la naturaleza, como si el decir fruto hiciera aparecer los frutos:

Es tan fácil (...) producir partiendo de frutos reales la representación abstracta de «el fruto» como difícil producir frutos reales a partir de la representación abstracta «el fruto». Es incluso imposible pasar de una abstracción a lo *contrario* de la abstracción, si no *supero* la abstracción. (Como se cita en Lukács, 1965b, p. 96).

“la existencia de lo que es reflejado, independientemente de lo que lo refleja (la independencia del mundo exterior con respecto a la conciencia), es la premisa fundamental del materialismo.” (Lenin, 1975, p. 148). Acepta Lenin, como verdad objetiva, la existencia de la tierra previa a la del humano. El problema que intenta resolver Lenin es que hay una verdad objetiva, independiente del humano, confundiendo el término, verdad objetiva, con realidad objetiva. Lenin no percata que la verdad es una construcción humana (producto del reflejo), es decir, la verdad como concepto y conceptualizada, articulada en un lenguaje, es algo exclusivo

de los humanos, la realidad independiente del humano está, la cuestión es que: es el humano quien, a partir de la praxis, empieza a apropiarse de esa “materialidad” y con el uso del lenguaje (producto de un complejo desarrollo evolutivo) empieza a abstraer esa realidad y a formular leyes que explican esa realidad independiente (que como se ha afirmado, produce a la conciencia). “Si la verdad es una forma organizadora de la experiencia humana, no puede ser verídica la afirmación de la existencia de la tierra *fuera* de toda experiencia humana.” (Lenin, 1975, p. 148). Es claro que el humano no genera la verdad de la nada, sino que ésta surge de la actividad con el mundo objetivo y real, pero, si no es por la capacidad subjetiva, esa verdad no podría ser desarrollada. La verdad no la pone el humano, pero sí la desarrolla, sobre todo en las construcciones sociales. Lo que cabe resaltar es que, la verdad que el humano va desarrollando no surge de la nada, sino de su actividad con el mundo, por esto, se refleja en la conciencia -de un modo dinámico- el mundo. De ningún modo se niega la verdad objetiva, lo que no se debe negar es la capacidad del humano de poder expresar esa objetividad. Es decir, se debe aceptar que “las sensaciones son imágenes de los cuerpos, del mundo exterior.” (Lenin p. 152).

Finalizando el esbozo, se debe reconocer la justa afirmación de Marx (1989) que reconoce la conciencia como un producto de la co-existencia social, y no como producto individual, “no es la conciencia de los hombres la que determina su ser, sino, por el contrario, el ser social lo que determina su conciencia (p. 8); teniendo en cuenta esto, se demuestra la fuerza que tiene el desarrollo histórico-cultural (que desempeña un rasgo importante en la adquisición y construcción de conciencia):

En la producción social de su vida, los hombres entran en determinadas relaciones necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción, que corresponden a un determinado grado de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. Estas relaciones de producción en su conjunto constituyen la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la cual se erige la superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social. El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de vida social, político y espiritual en general. (Marx, 1989, pág. 7-8).

Como resalta Kofler (1973), la conciencia es, primariamente, una función de vida y no una función lógica (p.24). Agregando que, en el problema del conocimiento, al encontrar su génesis se ubica también su esencia y si, como explica Lenin (1975), la conciencia proviene de la materia, la esencia integral de la conciencia es la materia y la praxis su fundamento -existencial y esencial-; así, la capacidad concreta que tiene la conciencia para reflejar la realidad es

producto de una praxis (nacida de un complejo desarrollo evolutivo) con la materia. Asimismo, los procesos psíquicos están atravesados por un movimiento dialéctico (doble negación, cambio de cuantitativo a cualitativo, identidad de los contrarios, por esto, el producto inconsciente no es incomunicable con la conciencia, las represiones que se almacenan en el inconsciente también son producto de las relaciones materiales del Yo con la sociedad). Reich (1972) reconoce la labor del psicoanálisis como investigación que permite estudiar “la vida psíquica del hombre socializado” (p. 93). Desde la postura de Reich se intenta explicar cómo los procesos materiales se transforman en el pensamiento humano: “la aplicación de la psicología siempre tiene por objeto el conocimiento de los eslabones más o menos numerosos que existen entre el proceso económico y la acción que desarrolla el hombre dentro de él (p. 107)”. Esto significa que entre mayor sea el comportamiento irracional del humano, debido a estas condiciones económicas, la teoría del inconsciente del psicoanálisis sirve de apoyo para las teorías sociológicas. La explicación de Reich ayuda a comprender cómo las relaciones de producción intervienen en la existencia -psíquica- de lo sujetos (que no son un mero aglomerado de personas, sino un conjunto de individualidades atravesadas por las relaciones económicas). Así, se puede reconocer cómo se generan represiones en el inconsciente, pues “la represión es el resultado de una contradicción que no se puede resolver conscientemente” (p. 42); contradicción que radica entre el instinto del yo y la sociedad que no acepta o castiga tal instinto. No obstante, el reconocer la materia como el principio rector de la conciencia no resuelve –por completo- las contradicciones de la conciencia, si así lo hiciera el estudio se estancaría. Es válido pensar que mirar la realidad tal cual es, genera fatiga y un esfuerzo moral. (Lukács, 1965a, p. 7).

1.3.1.2 Esbozo del método dialéctico del reflejo.

La filosofía (Kofler, 1973) debe hallar el proceso de desarrollo del todo; parte del todo como resultado, pero siempre se debe tener en cuenta que la totalidad de un fenómeno varía constantemente. “Con ayuda de la dialéctica es posible reflejar la realidad de manera más ajustada y profunda” (Kofler, 1973, p. 71). Desde el método dialéctico se resaltan como funciones del proceso –total- aquellos conceptos que desde la lógica formal son vistos como meros procesos singulares (contradicción, identidad); de esta manera, desde una postura dialéctica, se comprenden los fenómenos a partir de sus justas conexiones con fenómenos más amplios; se comprende el fenómeno no sólo en su inmediatez, sino en su mediación (como resalta Kofler (p. 40) la premisa de Hegel: todo fenómeno posee la inmediatez y la mediación en el proceso de su desarrollo).

Según ese proceder de la dialéctica, ésta se debe entender como el estudio científico “de las conexiones universales, de la mutua condicionalidad de los fenómenos del mundo material y de las leyes más generales del desarrollo de la naturaleza, de la sociedad y del pensamiento humano.” (Poltorátzki, 1969, p. 9). Es decir que como método científico estudia la naturaleza, la sociedad y el sujeto en relación a sus procesos vitales tanto internos como externos. El reflejo adecuado del fenómeno significa, por esto mismo, la verdad objetiva, pues se comprenden las determinaciones esenciales del fenómeno. Lenin (1975) reconoce que la representación es sólo una abstracción del fenómeno en sus determinaciones reales, es decir “la cosa en sí difiere de la cosa para nosotros, ya que ésta sólo es una parte o un aspecto de la primera” (p. 142). El objeto y la representación son diferentes, mas no incomunicables; aceptando que la conciencia es producto de la materia y las representaciones son el reflejo -producto del estímulo de la materia-, la representación, aunque diversa al objeto representado, comunica al humano con su mundo, del cual es él mismo una partícula, es decir, el mundo reflejado en la conciencia no es absoluto, sino aproximado. De igual manera, muchas aseveraciones no son algo inmutable y -siempre- universales, son aproximadas (sobre la relatividad del conocimiento ver las siguientes secciones del capítulo); entre más certero el reflejo, mayor es la aproximación y disolución del problema de lo aparente y lo esencial. La mente hace una reproducción incompleta de la realidad, las leyes que crea son incompletas para determinar lo concreto del fenómeno, por eso mismo dice Lenin: “el fenómeno siempre será más rico que la ley” (como se cita en Lukács, 1966c, p. 13).

Desde una postura dialéctica (Kofler, 1973; Lukács, 1965a), retomando la primera afirmación de esta sección, los hechos se estudian en su relación con el todo, es decir, con el desarrollo necesario para su estado actual, no obstante, si el hecho, como categoría ideológica, “refleja de manera rígida y desfigurada, con una determinada necesidad, algún aspecto de lo real, se vuelve entonces claro que él mismo tiene que significar algo por completo diverso dentro de relaciones sociales diferentes.” (Kofler, p. 90). Es decir, si el hecho no expresa su relación con el proceso socio-histórico, no refleja el movimiento interno de su propio ser y se mantiene –en la apariencia- como perpetuo. La idea dios, si no se expresa con su relación real en las sociedades, se mantiene como algo perenne; lo que explica esto es que los “hechos” no son aplicables a todos los momentos histórico-sociales; los hechos artísticos, p. ej., conservan una perdurabilidad muy compleja que radica en su capacidad intensiva de captar la totalidad.

Existen contradicciones internas y externas. Las internas de un fenómeno son las que caracterizan su desarrollo esencial, p. ej., que el producto artístico se produzca a partir del

reflejo de un objeto real, y las externas, el arte y su medio ambiente. El explotador y el explotado, son contradicciones internas de la sociedad actual, la sociedad y la naturaleza son contradicciones externas, es decir, las contradicciones internas de un fenómeno son las que posee dentro de sí para su desarrollo y las externas las que hacen parte, también, de su desarrollo, pero como un fondo (Poltorátzki, 1969, p. 33). Las contradicciones internas del fenómeno determinan su contenido esencial, sus límites intrínsecos, la externas pueden acelerar o ralentizar el proceso de desarrollo, pero “no determinar el contenido mismo del desarrollo” (Poltorátzki, p. 33), según esto el capitalismo es una contradicción interna al proceso de desarrollo del socialismo y por esto lo frena, mas no determina su desarrollo interno. Las leyes de la dialéctica (ver apéndice A) prescriben cómo sucede el desarrollo de los fenómenos en sus conexiones necesarias (internas y externas). La comprensión de estas leyes, determina el complejo proceso dialéctico de los fenómenos. En la ley de unidad, identidad y lucha de contrarios reside la esencia de la dialéctica (Kofler, 1973, p. 77; Lukács, 1966c, p. 14). En esta ley se expresan las contradicciones en los procesos naturales, sociales y del espíritu; el problema radica en que estas contradicciones no se perciben de manera inmediata; para hacer emerger el desarrollo esencial, es fundamental la aplicación de la ciencia materialista.

Los caminos del conocimiento son reflejos del proceso objetivo de la evolución. “La dialéctica no es, empero, más que la ciencia de las leyes generales del movimiento y la evolución de la naturaleza, la sociedad humana y el pensamiento.” (Engels, 2003, p. 131). El pensamiento humano no puede reflejar una generalidad –real- si no expresa correctamente el proceso de desarrollo interno y externo -del fenómeno estudiado- teniendo como base su evolución histórico-social (p. 108). Lo que hace la conciencia es reflejar las leyes del movimiento de la naturaleza, la sociedad y el mismo pensamiento.

Engels (como se cita en Lukács, 1965b) explica cómo, en el proceso dialéctico del pensamiento, se pasa de un juicio singular a un juicio universal, de lo concreto a lo abstracto, para retornar a lo concreto mediante la *praxis*. Para expresar las leyes del movimiento, p. ej., y su proceso de abstracción, se dice que: un juicio singular es el caso, individual, donde se registra el movimiento a partir del frotamiento; para poder expresar el frotamiento como fuente de calor tuvo que haber pasado milenios (esto es ya, en germen, un juicio positivo). El juicio particular (exposición reflexiva teórico-práctica del pensamiento humano), surgió con menos distancia temporal que el anterior, a este juicio pertenece el asegurar que: “una forma particular del movimiento, la mecánica, ha mostrado la propiedad de transformar otra forma de

movimiento particular, el calor, mediante el frotamiento” (como se cita en Lukács, 1965b, p. 111). Pero el último juicio se produce mucho más rápido una vez el juicio particular ha sido expresado. Así, el juicio universal expresa ya la ley de la conservación de la energía de Mayer y se traduce, desde Engels, como: “toda forma de movimiento ha resultado capaz y forzada de y a transformarse en toda otra forma de movimiento” (p. 111). Este es el movimiento dialéctico del pensamiento. Resalta Engels que el conocimiento real y completo surge del movimiento antes pronunciado (a propósito, Lukács expresa este mismo movimiento desde el análisis artístico), del comprender en un momento singular, pasando por un estadio particular, para desembocar en la universalización de dicho proceso singular.

El punto de partida del materialismo, como se ha expresado, nace de la realidad objetiva independiente de la conciencia. El camino dialéctico del pensamiento, expone Marx (como se cita en Lukács, 1965b), va desde los fenómenos –singulares- hasta la abstracción, tomando a éstas como punto para volver a la realidad concreta, teniendo así el punto de partida en la realidad objetiva y usando la abstracción (reflejo de esa realidad) para comprender, de manera más aproximada, la realidad concreta, reconociendo siempre el carácter aproximativo del pensamiento. El fijar un concepto puede hacer que se evidencien nuevas particularidades del fenómeno concreto, esto genera, en el pensamiento, la necesidad de reformular la ley (que se pretendió como universal y necesaria) y pasa a ser relativa y contingente, por esto, desde el materialismo, lo universal no queda nunca como punto fijo *substantivado* (p.p. 112-115). El reflejo, entonces, es producto de esa praxis viva, como lo expresa Engels, en el movimiento dialéctico del pensamiento. El reflejo no es mecánico sino dinámico, pues se va reevaluando conforme la práctica evidencia inconsistencias en la abstracción –universal- desarrollada. Aceptar la dialéctica como método –real- del conocimiento, implica actitudes políticas y existenciales, determinantes, en la creación y prácticas del humano.

1.3.2 Problemas de la objetividad del reflejo artístico

En *Los problemas del realismo* (1966c), Lukács está centrado en responder el *problema de la objetividad del reflejo artístico de la realidad*, por esto, no se extiende en la explicación del conocimiento humano, pero, con el esbozo anterior quedan reflejadas sus concepciones filosóficas sobre el conocimiento; da unos breves aspectos del materialismo dialéctico para responder dicho problema, dividiendo el problema de la objetividad en dos: el mecanicismo y el idealismo.

Desde el materialismo mecánico las imágenes reflejan la cotidianidad de manera inmediata, y se abstrae la realidad casi que fotográficamente, sin tener en cuenta el desarrollo mismo de lo

reflejado (p. ej., el de las primeras grabaciones cinematográficas, que pretendían dar de la manera más aproximada lo sucedido, no obstante, no se hacía un desarrollo –narrativo- de lo que se proyectaba). El materialismo mecánico propone que el arte capte de manera fotográfica lo real, sin importar sus más esenciales constituyentes, recorta la realidad y la aísla de manera unilateral, la imita a partir de la inmediatez y no se preocupa por el desarrollo de esa parte que está aislando, ni por sus componentes reales. Este problema del mecanicismo (Lukács 1966c) es refutable a partir de la explicación del proceso dialéctico del conocimiento, determinando la sucesión lógica de dicho proceso, exponiendo que: primero se genera un reflejo de lo real en la conciencia, después, el desarrollo del primer reflejo da pie para la abstracción de la forma general de ese reflejo inmediato, teniendo como última instancia la *praxis* de dicho reflejo: “de la intuición viva al pensamiento abstracto y *de éste* a la *práctica*, tal es el camino dialéctico del conocimiento de la *verdad*, del conocimiento de la realidad objetiva.” (p. 13). Las primeras intuiciones, o mejor, los reflejos inmediatos, son el punto de partida del conocimiento, mas no su punto final. Lukács, haciendo uso de las palabras de Marx, dice que, la ciencia sería superflua si el aspecto de las cosas y su esencia coincidieran de manera inmediata. (p. 12).

Los problemas de la objetividad del reflejo artístico son suscitados por la tradición estética de la burguesía; el problema con las teorías burguesas del reflejo es que caen o en el materialismo mecánico o caen en el idealismo. Schiller (como se cita en Lukács 1966c) por ejemplo, al ser idealista, propone que el arte debe cimentarse sobre la verdad, el problema es que opone la verdad a la realidad y pretende que lo verdadero sea una esencia independiente de lo real material. Para Schiller, "la naturaleza misma no es más que una idea del espíritu, que jamás afecta los sentidos" (como se cita en Lukács, 1966, p. 17). El problema de la objetividad está atravesado por dos modalidades: la primera: que se enfrasca en la inmediatez de lo captado, sin explorar el desarrollo real de lo que plasma y la segunda: el rechazo por la materia y una repulsa a la realidad inmediata y la preponderancia de la conciencia ante la verdad y lo real, presuponiendo lo real como algo único y exclusivo de la conciencia.

Lukács expresa un problema más con ambas tendencias que falsifican la realidad: ambas teorías sustentan sus preocupaciones artísticas al impregnarlas de subjetivismo y respaldarlo bajo éste:

La teoría de la reproducción directa de la realidad va perdiendo cada vez más su carácter mecánico-materialista, su carácter de teoría del reflejo del mundo exterior. La inmediatez se va haciendo cada vez más subjetiva, se va concibiendo cada vez más como una función

independiente y autónoma del sujeto (como impresión, estado de ánimo, etc., que se desprende mentalmente de la realidad objetiva que los provoca). (Lukács, 1966c, p. 18)

La objetividad que busca construir las obras de arte nacidas del materialismo-mecánico (el naturalismo, es también reconocido por su mecanicismo para capturar la realidad) no es más que una falsa objetividad (teniendo en cuenta que no desarrollan los procesos históricos reales de lo captado).

El naturalismo falsifica la realidad porque no tiene en cuenta el desarrollo de la fracción que extrae, presupone justas sus consideraciones al darle, a su subjetividad, las características de embelesadora y contempladora de la realidad con tristeza y desgana, no actuando sobre ella o por mor de ella, sino como un anexo fácilmente divisible y extraíble de la realidad. Esto, en última instancia, quiere decir que: todo arte considerado naturalista o materialista-mecánico es objetivamente falso, pues, pretende que la fracción de la realidad que capturan puede prescindir de su desarrollo real, concreto y esencial; según esa falsificación, el aquí y ahora de lo captado puede ser expresado verazmente sin detenerse a explicar su actualidad. “La subjetividad del artista ya no es, como en los antiguos realistas, un medio para el reflejo lo más completo posible del movimiento de una totalidad, sino un aditamento añadido desde fuera para la reproducción mecánica de un fragmento arrancado al azar.” (Lukács, 1966c, p. 18). El arte burgués se vuelve cada vez más decadente al caer en estas situaciones de falsificación. Queda aún más visible que: el subjetivismo pasa a controlar la creación artística y a permear dicha creación de tal manera que lo real es una construcción de los padecimientos y sentires subjetivos; múltiples obras fílmicas, como las de David Lynch, la mayoría de la corriente Fluxus, Maya Deren, entre otros.

El subjetivismo, que no deja que la objetividad se manifieste en el arte, está caracterizado por el constante alejamiento -del arte- de los grandes problemas de la sociedad; entonces, la manifestación esencial del “arte consiste, según esto, en una transferencia de los pensamientos, los sentimientos, etc., del individuo al mundo exterior considerado como incognoscible.” (Lukács, 1966c, p. 19). El arte idealista posee como tendencia la abstracción respecto de la realidad, según esto, expone Lukács con claridad, el arte idealista se aleja de los problemas de la época y se sumerge en problemas nacidos del subjetivismo, suponiendo la subjetividad como nacida de sí misma o de la nada y no referida a lo real. El subjetivismo, como premisa de creación, pasa a controlar la creación artística y a permear dicha creación: lo real queda reducido a un aditamento. Esto se hace evidente en un *Chien Andalou* (Buñuel, 1929) donde el sueño se apodera de la narrativa y los problemas del mundo se bifurcan y se

expresan en las preocupaciones oníricas del director, quedando alejado el film de los problemas de la sociedad y centrado en un mar psicológico, enfocado en conflictos meramente endógenos del sujeto (Cabe aclarar que este filme como producto vanguardista intentó resignificar la narrativa fílmica, pero cayendo en una suerte de formalismo al subvertir la imagen fílmica. Es también lícito aclarar el buen producto fílmico que realizó Buñuel, creando una crítica al sistema ideológico burgués, teniendo también como base, de muchos de sus filmes, el uso de una narrativa con talante surrealista). Es necesario hacer hincapié en las producciones que se centran en los aspectos oníricos, pues desarrollar una narrativa sobre los conflictos sociales a partir de los sueños, según Reich (1972), tiene un problema por pretender que el método de investigación psicoanalítico puede explicar eventos que deben ser explicados desde el ámbito socioeconómico; por ejemplo, no se puede explicar el carácter y origen de la huelga a partir del psicoanálisis, sino, de las condiciones socioeconómicas (producto de una investigación ligada a dar tales resultados, es decir desde la ciencia social). “Por medio de la psicología podemos comprender el comportamiento del obrero en la huelga, pero no la huelga misma. En la medida en que el comportamiento del obrero influye en el desenlace de la huelga, “intervienen factores psíquicos”.” (p. 106) Por eso, explicar una cultura desde sus sueños es complicado, es más acertado explicar el contenido de los sueños desde la investigación de dicha cultura. Por este camino se puede evidenciar que un *Chien andalou* intenta explicar las condiciones devastadoras de la sociedad desde el sueño, pero olvida, en gran parte, las características reales de dicha sociedad, el sueño se manifiesta allí como la escapatoria frente a las devastadoras formas de la vida social. Cuando se pierde la personalidad del personaje se pierde también el mundo, pues la personalidad se hace por el mundo que le constituye su ser social, no se puede pretender que la personalidad del personaje sea algo escondido, algo imposible de acceder (Lukács, 1984). No obstante, se puede expresar que un *Chien andalou* puede ser entendido como un filme que quiere evidenciar que la realidad es un cúmulo de subjetividades caóticas superpuestas que no pueden ser entendidas debido a la irracionalidad que promueve el imperante sistema burgués.

1.3.3 Diferencia entre cómo capta la realidad la ciencia y el arte o la totalidad extensiva y totalidad intensiva

La teoría del reflejo artístico es un carácter específico (Lukács, 1966b, p. 34) de la teoría general del reflejo de la realidad;¹ se hace evidente y necesario resaltar algunas

¹ Es recomendable leer la exposición de Bonilla (2015), para comprender el desarrollo histórico de esta teoría.

especificidades de dicho reflejo y porqué no es igual que el de la ciencia, aunque persigan el mismo objetivo, es decir, la captación de la realidad de manera objetiva, justa y verdadera. “El reflejo artístico de la realidad parte de los mismos contrastes que cualquier otro reflejo de la realidad. Su carácter específico reside en que busca para su disolución un camino distinto del científico.” (Lukács, 1966c, p. 20). Cabe preguntar ¿Cómo es cualquier reflejo de la realidad? Y ¿Cuál es el camino del reflejo científico y cuál el camino del artístico?

Para resolver estas inquietudes lo primero que expone Lukács es la meta del reflejo artístico. Considera que todo reflejo artístico de -lo que él considera- un gran arte debe:

Proporcionar una imagen de la realidad, en la que la oposición de fenómeno y esencia, de caso particular y ley, de inmediatez y concepto, etc., se resuelve de tal manera que en la impresión inmediata de la obra de arte ambos coincidan en una unidad espontánea, que ambos formen para el receptor una unidad inseparable. (Lukács, 1966, p. 20)

Esto es posible, si y sólo si, la obra de arte -dentro de la especialidad del reflejo artístico- crea un “propio mundo”, aunque esto parezca un defecto de la obra, es el principio del reflejo fiel y verdadero de la realidad, pues al crearse un mundo propio fiel y auténtico, los artistas plasman “las condiciones del ser a partir de las cuales se origina y desarrolla la conciencia de los personajes que representan.” (p. 21). Por plasmar las condiciones del ser, una obra de arte es auténtica y comprometida con la realidad. Ese mundo propio es necesario para que el espectador capte el efecto conjunto de la obra de arte particular y no la capte por las particularidades que ella contenga. “La unidad de la obra de arte es, pues, el reflejo del proceso de la vida en su movimiento y en su concreta conexión animada. Por supuesto, este objetivo se lo propone también la ciencia.” (p. 23).

“Los problemas que se plantean a la ciencia [y al arte] nacen directa o mediatamente de la vida cotidiana, y ésta se enriquece constantemente con la aplicación de los resultados y los métodos elaborados por la ciencia [y el arte]” (Lukács, 1966b, p. 45). Esto quiere decir que, cualitativamente el reflejo se divide en sus formas y contenido, pero emergen siempre de la realidad objetiva, o mejor dicho, están referidos a los mismos objetos, pero mediante formas diversas. El arte y la ciencia surgen de problemáticas de la vida cotidiana, pero, debido al proceso de complejización de la sociedad, las distinciones cualitativas entre el reflejo cotidiano, artístico y científico se van marcando cada vez más. Se expresa, en el reflejo, la ley dialéctica del cambio cuantitativo al cambio cualitativo: entre más cantidad de categorías -producto de la realidad objetiva- y desarrollos complejos tenga el reflejo, varía cualitativamente. El reflejo se escinde, no porque cada quien tenga su realidad autónoma, sino porque la sociedad va

complejizando sus relaciones, sus vínculos, su lenguaje y su captación de la vida, en síntesis, el problema del reflejo cotidiano es un problema del lenguaje (p. 75) y de su concatenación a su referente real.

Tanto la ciencia, como el arte, surgen de problemáticas de la vida cotidiana. El trabajo (y el trabajo artístico también) es cada vez más nutrido por los avances científicos. Algunas expresiones de la cotidianidad no permiten un saber positivo, pero su influencia se ve reflejada en las investigaciones científicas y manifestaciones artísticas (una expresión del lenguaje cotidiano como “horror vacui” (p. 57-63) se pasa al lenguaje científico, pero no genera una construcción positiva del desarrollo del pensamiento). Se debe agregar que el pensamiento cotidiano tiene dos limitaciones: confusión y rigidez (p. 62). La rigidez y la confusión, desde la ciencia y desde el arte, se intentan superar partiendo desde la realidad misma y recuperando la esencia misma de la apariencia (para poder comprender el desarrollo concreto de la realidad) pero por caminos distintos. “Para la superación de la vida cotidiana hacen falta fuerzas intelectuales, modos de comportamiento del pensamiento, los cuales rebasan cualitativamente el horizonte del pensamiento cotidiano.” (Lukács, 1966b, p. 75). Esto no significa que en la diferencia del reflejo surja una incomunicabilidad entre los diversos reflejos; comprendiendo que el reflejo artístico y científico nacen de las problemáticas de la cotidianidad, la “diferencia relativa” (p. 46) entre los reflejos, es producto de la evolución del pensamiento, la aparente incomunicabilidad de los reflejos es producto de su forma de tratar el objeto. El reflejo científico, como el artístico, surge y desemboca en el cotidiano, es decir, el reflejo cotidiano es primario y los otros dos son secundarios, pero cualitativamente más desarrollados y están en función de superar la rigidez y la confusión del primero.

De este modo, Lukács (1966c) señala dos diferencias fundamentales entre el reflejo en la ciencia y el arte: el arte está orientado a captar la totalidad intensiva, entendida como la totalidad de los procesos de pensamiento del individuo, es decir, de la totalidad de sus ideas – reflejos- del mundo, así, se comprende que el artista es ante todo un humano particular (condicionado a la sociedad). El artista refleja una totalidad intensiva, que expresa la suma de los procesos de falsificación o veracidad de lo real, que a su vez, significa:

Coherencia completa y unitaria de aquellas determinaciones que revisten importancia decisiva –objetivamente- para la porción de vida que se plasma, que determinan su existencia y su movimiento, su cualidad específica y su posición en el conjunto del proceso de la vida. (Lukács, 1966c, p 23)

La totalidad intensiva, permite plasmar los hechos que hacen posible la existencia de la porción de vida -éstos sujetos o situaciones particulares- y expresa sus condiciones reales. Se evidencian “la concentración de sentidos en una obra que confluyen hacia una totalidad cerrada y autónoma” (Bonilla , 2015, p. 4). Esto quiere decir que la vida psicológica (sus acciones y contradicciones) no adquiere sentido si no se une –orgánicamente- con su momento socio-histórico (Lukács, 1965a, p. 15) (p. ej., Saló (Pasolini, 1975) explica por qué llegan los jóvenes a ser sometidos a tales vejámenes; Canaguaro (Kuzmanich, 1981) expresa la travesía de su protagonista). Por esto es que el arte -comprometido con la realidad- cuando captura una porción de la realidad, o si quiere todas las grandes problemáticas de la realidad (labor bastante compleja), deberá construir de manera clara el proceso de desarrollo del fenómeno que busca resaltar, “tratará de incluir en su exposición, dándoles forma, [a] todas las determinaciones esenciales que constituyen en la realidad objetiva el fundamento de semejante caso o complejo de casos” (Lukács, 1966c, p. 24).

Por otro lado, “la ciencia intenta captar toda la realidad en su verdad objetiva” (Lukács, 1965b, p. 282). La particularidad de la obra estética está encaminada a captar un *trozo* de la realidad, un *trozo* de la totalidad intensiva; el arte no tiene la pretensión que sí tienen las ciencias- de captar la totalidad extensiva –esto es, la totalidad de los procesos de desarrollo, extrínsecos e intrínsecos, propios de los fenómenos-. La totalidad extensiva, por ende, hace referencia a todo lo extenso e independiente del humano. En la ciencia lo que se busca es capturar la totalidad de los fenómenos extensos (totalidad extensiva), de tal manera que los conceptos creados (para poder representar las diversas formas del fenómeno capturado) sean válidos para todos los fenómenos. Desde las ciencias se construyen y proponen abstracciones de los fenómenos, captando así una forma determinada de ese fenómeno; mientras que el arte, a partir de su forma particular, busca capturar el movimiento de un fenómeno, de tal suerte que este movimiento manifieste un fenómeno que el artista capta y logra recrear de manera justa. Aunque en la ciencia se remitan a objetos particulares, ésta siempre debe capturar las formas más generales del fenómeno estudiado, mientras el arte siempre parte desde su particularidad, desde su ser individual como forma artística –específica- y capta una fracción de la totalidad de los procesos sociales y la expresa de manera objetiva. Cuando una obra de arte muestra un fenómeno (socio-histórico) como el de la lucha de clases, éste se manifiesta -de manera justa- al no haber una ruptura entre el concepto mismo y el fenómeno particular que muestre. *Canaguaro* (Kuzmanich, 1981), refleja las tensiones políticas que existen entre los partidos de izquierda y derecha, problema que atraviesa los países ordenados democráticamente; la tipicidad en *Canaguaro* se evidencia porque existe una relación de dominación, entre unos

aparatos estatales opresores y un pueblo, no amparado por las clases dominantes, que es explotado.

La noción que Lukács tiene de totalidad en el arte (Posada, 1969), no es, precisamente, una totalidad empírica, es decir, su noción de totalidad no está sólo en el plano de lo empírico:

Lukács habla de una “intención hacia la totalidad”, de una “exigencia de totalidad” que permite un retrato realista del mundo tanto en el caso de reflejo del *momento* normal característico con plena riqueza y expresividad como cuando el *problema* escogido, por su índole misma –que, por eso, no puede ser cualquiera-, haga resaltar la totalidad. (Posada, p. 152)

La totalidad expresada es un “aún-no” (Posada); es reconocer que en la porción captada hay toda una complejidad fenoménica empírica y real que el arte no puede pretender captar, pues eso es trabajo de la ciencia; lo que hace el arte es tomar una fracción de ese complejo total y representar el fenómeno de una manera nueva y dirigida al humano, de una manera transformada. El fenómeno no se evidencia en sí mismo, sino para nosotros: Cuando se ve el cuarto creciente, se sabe que no ha desaparecido el resto de la luna (Posada, p. 152).

La tendencia básica del reflejo científico radica en abstraer la esencia del fenómeno. La ciencia estudia las legalidades internas del fenómeno para poder comprender su desarrollo intrínseco. En el arte la esencia y la forma aparental no puede ser escindidos -como sí se hace en las ciencias, sin embargo, esencia y fenómeno son sólo separables intelectualmente, realmente no es posible (Lukács, 1965b, p.p. 233-235). En el arte la esencia y el fenómeno están claramente ligados (como en la realidad, pero en el arte son evidentes, en la realidad no). Lo específico del reflejo artístico está en la interrelación entre esencia y apariencia (p. 213-231). Es decir, la obra de arte no pierde el carácter aparental de los fenómenos; piénsese en un filme que relate alguna contradicción no evidente del sistema, por ejemplo, las implicaciones de la creación artística en el medio capitalista, y el destino del que hace arte para un capitalista. Se presenta el fenómeno, pero también la esencia del fenómeno, al desenmascarar las particularidades del porqué del artista al adoptar actitudes conservadoras y del agrado de la masa acrítica para poder vender (para evidenciar este ejemplo se recomienda ver *Satansbraten* (Fassbinder 1976), pero con ciertas reservas).

1.3.3.1 Diferencia entre lo relativo y absoluto (lo que se mantiene y lo que no) en el arte y la ciencia.

Las leyes científicas funcionan como sistema coherente y no funcionan unas leyes sin las otras. La obra de arte subsiste por sí sola; la evolución y desarrollo social no eliminan las condiciones de la obra como unidad. El objetivo de la obra de arte es el de representar la vida y, a partir de un reflejo –animado-, la riqueza inagotable de la realidad. La ciencia crea leyes que son objetivas, en tanto que reflejan la realidad de manera equitativa, así, las leyes construidas son absolutas al captar el dinamismo del fenómeno del que son ley; no obstante, como la realidad es más rica y diversa que las leyes, estas leyes que se manifiestan como absolutas en una época, pasan a ser relativas y aproximadas en otra, pues, la materia y el entendimiento humano están en constante transformación. El proceso de la ciencia se manifiesta como algo inacabado -lo mismo para el arte- pues su peculiaridad unas veces se establece como algo absoluto en una época, pero en otra ya es algo relativo. La unidad de la ciencia es ese movimiento entre crear leyes absolutas constantemente, aunque permanezca en ese movimiento de lo absoluto y lo relativo. Con el arte sucede lo mismo, pero en su unidad como obra de arte, sin embargo, el movimiento histórico no hace que pierda su valor artístico – aunque no en todos los casos-. Es lícito reconocer que, el movimiento del conocimiento es estar ampliándose y resolver las dificultades de esas leyes que se manifiestan como absolutas en una época; entonces, dichas leyes van perdiendo su relación justa, y pasan a ser una aproximación de lo objetivo; la ciencia siempre está en movimiento entre lo absoluto y lo relativo, así, algunas leyes propuestas por la ciencia hace unos siglos ya han perdido validez debido a que el pensamiento se ha ampliado; aún así, y a pesar de que el arte esté bajo ese movimiento de lo relativo y lo absoluto, muchas de sus obras no han perdido su valor artístico aunque las leyes -y la sociedad- con las que hayan sido creadas ya no tenga un valor absoluto para esta época (piénsese en múltiples manifestaciones artísticas que aún cautivan a pesar que su período histórico no perdure, caso contrario de la teoría ptolemaica)

1.3.3.2 Reflejo antropomorfizado (arte) y desantropomorfizado (ciencia).

La técnica del arte y la ciencia difiere en sus modos de captar la realidad (Lukács, 1965b, p. 197). La técnica científica desantropomorfiza, pues encuentra legalidades en la naturaleza, independientes de la actividad humana. El reflejo científico es desantropomorfizador, pues crea un distanciamiento entre el humano y la realidad, al abstraer en leyes y conceptos lo real; el reflejo artístico es antropomorfizante pues “vincula la imaginación humana y la realidad concreta” (Arvon, 1968, p. 124). En síntesis, la técnica artística crea un contenido humano:

Si el arte como forma de conocimiento responde a una necesidad, y no es una mera duplicación -mediante imágenes, parábolas o símbolos- de lo que la ciencia o la filosofía dan ya -mediante conceptos-, sólo se justifica si tiene un objeto propio y específico, como señala Burov, que condiciona, a su vez, la forma específica del reflejo artístico. Este objeto específico, es el hombre, la vida humana. (Sánchez, 1967, p. 34).

La especificidad del arte, su objeto, es el humano (en sus relaciones psicológicas, naturales y sociales) la ciencia social hace eso mismo, pero en otro aspecto, que en cierta manera desantropomorfiza lo expuesto, es decir de manera abstracta. El arte muestra entes particulares, hasta el arte conceptual muestra un “este” particular. El reflejo específico del arte está mediado por su capacidad de reflejar “la realidad en imágenes; la ciencia y la filosofía, en conceptos” (Sánchez, p. 33). Por eso mismo, el humano es “el objeto específico del arte aunque no siempre sea el objeto de la representación artística.” (p. 34-35). Los objetos siempre aparecen humanizados, es decir, en su relación con el humano, no como son *en sí mismos*, sino como son *para nosotros*. La labor del arte estriba en poner los contenidos en relación con el humano. La esencia captada por el arte es una esencia humanizada, no objetivada, como en el sentido de la ciencia. La esencia es para el humano, la esencia que busca la ciencia también es para el humano; la esencia hallada –por la ciencia- está en las relaciones internas del fenómeno, la esencia del arte está en las relaciones humanas. El arte se centra en la relación del objeto con el humano, en el objeto humanizado, la ciencia lo deshumaniza. “El arte se manifiesta como “una de las formas por las cuales el mundo, la realidad se descubre al hombre” (Sánchez, 1967, p. 40).

Por último se debe comprender que el reflejo artístico no es una “transformación mecánica de una categoría gnoseológica en estética.” (Sánchez, 1967, p. 32). Como quedó expuesto más atrás, la diferencia –cualitativa- de los reflejos se da por el proceso de desarrollo y complejidad de la sociedad. La diferencia de la verdad artística y de la verdad científica radica en su proximidad a la realidad objetiva; mientras la primera verdad expresa una fracción humanizada, la segunda expresa una totalidad –abstracta- independiente del humano (p. 32). Cabe resaltar algunas preguntas -aún sin resolver por completo- transformando un poco las formulaciones de Sánchez (1967): ¿Con qué concuerda ese objeto humanizado? ¿Con el objeto real independiente del humano? O ¿con el ser que lo humaniza? Hay que “andar con cautela al hablar del arte como forma o medio de conocimiento mientras no respondamos a cuestiones como éstas: *qué* es lo que conocemos, en definitiva, en el arte, y *cómo* se da ese

conocimiento” (p. 33). Interrogantes que a partir del estudio de lo típico pueden responderse en parte, pero no completamente.

1.4 Consideraciones finales sobre el concepto general del realismo

El realismo no deja de lado las construcciones nacidas de la fantasía; el realismo no es un naturalismo que simplemente abstrae la realidad y la falsifica, en tanto que la agota en la inmediatez. El realismo surge también de la concatenación de los procesos cognitivos con los procesos del desarrollo del mundo, de la comprensión de un mundo independiente de la conciencia; aunque el artista refleje los procesos objetivos –esenciales– que lo constituyen como individuo, es decir como partícula social (en últimas un reflejo de las dinámicas sociales y de él como ente particular) no se desgasta su quehacer subjetivo, no es un simple reflejo mecánico de la realidad, sino dinámico. El artista “descubre la esencia que existe independientemente de él, pero sin ser accesible para todos, incluso oculto por mucho tiempo para los grandes artistas, con ello no acaba ni mucho menos la actividad del sujeto artístico, y no disminuye lo más mínimo” (Lukács, 1966d, p. 222).

El arte realista se desliga del autor una vez es plasmada la idea de éste en su lugar particular; la obra es autónoma y sufrirá las correcciones críticas cuando su dialéctica interna no pueda superar sus contradicciones. “No es un verdadero realista (...) aquel que dirige y regula el curso de la evolución de sus propios personajes.” (Lukács, 1965a, p. 19). En todo arte el contenido y la forma están conectados, si el contenido social cambia, hace que las formas de enmarcar ese contenido también cambien, la forma está siempre supeditada al contenido. Si bien, el realismo también estuvo constreñido por imposiciones de partido (las restricciones de Zhdánov en la unión soviética (Sánchez, 1967), generaron una postura rígida del realismo, no se comprendió la dialéctica de lo viejo y lo nuevo, y se estancó la evolución formal del arte). De todos modos, “el arte que sirve (...) a la verdad, como un medio específico de conocimiento tanto por su forma como por su objeto, es justamente el realismo. (1967, p. 36). Se comprende, entonces, la concepción del reflejo en el arte realista, se acepta que la realidad construida por la obra de arte, o mejor el reflejo que expresa, surge de una realidad objetiva y dicho reflejo “nos entrega verdades sobre la realidad del hombre concreto que vive en una sociedad dada, en unas relaciones humanas condicionadas históricas y socialmente y que, en el marco de ellas trabaja, lucha, sufre, goza o sueña” (p. 36).

Aunque en el devenir del realismo artístico se han impuesto axiomas que limitan la captación de lo real:

En modo alguno podía invalidar la legitimidad de un realismo abierto, profundo y rico, es decir, de un realismo tan amplio y diverso como la realidad misma, un realismo, a su vez, que, lejos de encontrar en el marxismo-leninismo, un freno para captar lo real, viese en él la perspectiva ideológica más adecuada para captar la riqueza y el movimiento de lo real. (Sánchez, p. 24)

El artista no se mantiene frente a la realidad de manera pasiva, la transforma a partir de su *originalidad* (no es, pues, pedantería, ni producto de la providencia su originalidad); ésta surge del manejo de técnicas específicas de la humanidad, producto del desenvolvimiento de sus capacidades espirituales, de su praxis activa con el mundo. Así, el arte es una nueva realidad, porque es materia transformada producto del trabajo humano, no es una realidad en sí misma, no es un mero para sí, sino es un para otro, es decir, es para el humano. El producto artístico no sólo lo debe comprender el creador, debe explicarse por sí mismo, pero teniendo en cuenta las convenciones y relaciones sociales, p. ej., quien hizo la silla tuvo que explicar mediante ejemplo su uso, quien hizo una obra artística ¿debe explicar también cómo funciona ésta? O ¿ésta hablará por sí misma? La invención artística no es similar a la de la silla, porque la de la silla transforma la materia, el arte parte de lo real y transforma la realidad reflejando los procesos ya existentes, como dice Engels (2012), no da la solución al problema sino que refleja su esencia.

En el arte realista se genera el movimiento dialéctico, de lo concreto a lo universal, y mediante la praxis, otra vez a lo concreto: “este nuevo individual, o concreto artístico, es justamente el fruto de un proceso de creación, no de [simple] imitación” (Sánchez Vázquez, 1967, p. 35). El gran arte refleja la realidad de manera viva, no obstante, Lukács hace una mala deducción al suponer al realismo como el único modelo para el gran arte, es evidente que no rechaza otras formas de arte, pero como se ha expresado, otras formas artísticas tienen -en su capacidad de reflejo- una mistificación mecánica y subjetivista que estrecha la realidad, la deforma. Aunque “la estética de Lukács es cerrada y normativa” (p. 41), pues no se puede canonizar el realismo en unos nombres (Posada, 1969, p. 33), se debe reconocer su esfuerzo por prefigurar una normatividad estética, que dio pie a nutridos debates que aún tienen vigencia en la vida (AA.-VV, 1986; Arvon, 1968; Della Volpe, 1967; Jameson, 1980; Posada, 1969; entre muchos, pero, los que aquí se ponen, sintetizan muchas de las peculiaridades de las disputas teóricas del realismo en Lukács). Reconocer, desde el materialismo dialéctico, que el arte comprometido con su realidad puede “estructurar las formas y figuras reales para ponerlas en relación [con la humanidad]” (Sánchez, p. 46) y que “la verdadera creación se opone tanto a la

expresión informe directa e inmediata, como a la imitación o copia” (p.47), da pie para conocer que tanto el arte realista como no realista tiene sus peligros: el primero, si es estrecho caerá en el dogmatismo y en la mistificación de la realidad, el segundo, si se centra sólo en el sujeto, puede llegar a desdeñar del mundo y caer en un solipsismo, o mejor en una negación de la existencia, es decir una negación de sí mismo.

2. Cine realista: aproximación a su lenguaje y su estética

2.1 Consideraciones previas

Lo primero que se tendrá que señalar sobre esta exposición es que: este texto no partirá de la esencia del cine, sino que partirá del *cómo* capta la realidad el cine, claro está que el *cómo* capta la realidad es un carácter esencial, pero no es toda la esencia del cine. Resulta prudente expresar que, en las teorías realistas del cine –no filosóficas- lo que más se desarrolla es el alcance de la técnica usada y muchos, como Bazin (2008), ven en el neorealismo la culminación –más elevada- del realismo cinematográfico; aún resultan paradigmáticas muchas películas de aquel movimiento cinematográfico. Este breve capítulo, sólo busca introducir al lector o lectora en un pequeño esbozo sobre el cine realista.

También, y retomando un poco la postura anterior, cabe resaltar que la realidad, según la definición del realismo, posee tres niveles conformados por una realidad “exterior, existente al margen del hombre; realidad nueva o humanizada que el hombre hace emerger, trascendiendo o humanizando la anterior, y realidad humana que se transparenta en esta realidad creada y en la cual se da cierto conocimiento del hombre.” (Sánchez Vázquez, 1967, p. 36). En este sentido, y como en seguida lo señala Sánchez (p. 46), el trabajo artístico se presenta como forma positiva del trabajo –enajenado- pues en éste se evidencia la creación espiritual en grados sensoriales más elevados. “Aunque el objeto artístico puede cumplir -y ha cumplido a lo largo de la historia del arte las funciones más diversas: ideológica, educativa, social, expresiva, cognoscitiva, decorativa, etc., sólo puede cumplir estas funciones como objeto *creado* por el [humano]” (p. 46). Asimismo, el arte no es reducible a mera ideología o a mero conocimiento, es también creación.

Lukács sitúa la concepción del realismo más desde el consumo individual; se puede ver entre líneas que la lectura de una obra literaria no se da de manera masiva, sino en la individualidad. El cine -aunque se consume de manera individual- se proyecta –por lo general- en un lugar de mayores dimensiones; el leer un libro, implica más una situación de ocio individual, el cine está más asociado al ocio grupal. Esta pequeña distinción evidencia el carácter masivo del cine. No es un secreto que la lectura se ha visto debilitada por la globalización de las *mass media*; aunque en esos medios se lea constantemente, las lecturas que allí se evidencian son –en su mayoría- sobre superficialidades y abstraen, como ninguna otra máquina lo ha logrado, al humano de sus vínculos reales. Claro está que no es moralizar los medios masivos, ni los avances tecnológicos –el cine no sería posible sin estos-, pero sí se debe hacer una crítica, para evitar ese fetiche mercantil que se ha ido aumentando. De todos

modos, la técnica del cine es un producto del capitalismo, su evolución ha estado de la mano de las producciones capitalistas, su paradoja está en mostrar la realidad, crear tipos y ser él mismo un producto –muchas veces problemático- del capitalismo. No obstante, el desarrollo del filme en la URSS demuestra que la evolución técnica no necesita de un sistema capitalista; sobre las bases de un sistema socialista también se puede construir cine.

2.2 Aproximación al lenguaje cinematográfico del realismo

El estudio del cine es inconmensurable al igual que el de la realidad, se pueden fijar estándares y algunos datos, pero no se podrá agotar en esa información. Si bien “cada nuevo progreso de la civilización es al mismo tiempo un nuevo progreso de la desigualdad.” (Engels, 2003, p. 129), el cine –como parte de ese progreso- puede reflejar esa desigualdad de la manera más desgarrada y promover actitudes críticas en la vida personal; surge una ruptura de la cotidianidad en el espectador. A continuación se esbozará una visión del cine como un lenguaje; se hace uso del *cine de poesía* (Pasolini, 2005) aclarando que no se pretende hacer un análisis dialéctico entre el cine de prosa y el de poesía, como sucedió en la URSS (AA.-VV, 1986), pues esto sería arrojarse a profundidades técnicas que no competen al actual objetivo del texto. Es lícito advertir que el problema del psicoanálisis y los –profundos- estudios semióticos del cine (que han tenido variados tratamientos), por efectos prácticos, no es pertinente expresarlos. Exponer las afirmaciones de Bazin, también es pertinente, pues su pensamiento frente al cine aún permanece como paradigma, pese a las críticas que se le han hecho.

Como el cine contiene su propio lenguaje, es decir un lenguaje cinematográfico, “*hay que aprender a leer una película*, a descifrar el sentido de las imágenes como se descifra el de las palabras y el de los conceptos, a comprender las sutilezas del lenguaje cinematográfico” (Martin, 2002, p. 33). Las sutilezas del montaje no se perciben, pues el efecto mismo genera una correlación entre las imágenes; los planos, la angulación de la cámara, dotan de sentido psicológico y práctico a las películas (como el plano americano que surgió para poder mostrar los revólveres de los vaqueros). “Muchos espectadores, tragones ópticos y pasivos, nunca llegan a digerir el sentido de las imágenes” (p. 34).

2.2.1 Términos básicos del lenguaje filmico

Tanto Bazin (2008), como Pasolini (2005), reconocen que el cine siempre estará remitido al mundo, pues tiene una realidad espacial, y también temporal (Bazin), además funciona como lenguaje para expresar circunstancias que no se pueden abstraer de manera certera en el

alfabeto convencional (Pasolini). Se debe agregar, como se ha estado afirmando, que esta realidad es independiente del humano, pero la realidad que refleja el film no, pues es una realidad humanizada. Bazin, como Lukács, acepta en el realismo una relación con el humanismo, es decir, un arte del humano y para el humano.

Según Pasolini (2005) la actividad del cineasta es doble, en comparación con la del escritor (que es sólo una, pues es sólo estética). El escritor lo que hace es usar el lenguaje ya establecido, ya creado, pero no acabado, y usar el diccionario de los lin-signos (signos lingüísticos) (p. 235). En efecto, puede hacer uso particular de las palabras así:

La “operación expresiva, o invención del escritor, es por lo tanto un agregado de historicidad, es decir de realidad, a la lengua: el escritor, por lo tanto, trabaja con la lengua tanto como sistema lingüístico instrumental como en cuanto tradición cultural. Su acto, descrito toponímicamente, es uno: reelaboración del significado del signo (p. 236)

El autor cinematográfico, por otro lado, crea sus obras de imágenes, la producción cinematográfica no tiene un diccionario de las imágenes (p. 236), por eso el trabajo del cine requiere primero una labor “lingüística [darle valor significativo a la imagen representada] y después estética [dándole su *cualidad expresiva individual*]” (p. 237). Cuando en un texto se usa una palabra, esta es una abstracción del fenómeno real, mientras que en la película la imagen muestra un objeto concreto, un humano, una casa, un árbol, etc., concreto (recordando que dicha imagen también es abstracción, he ahí el movimiento dialéctico: concreción-abstracción-concreción). El vocabulario que toma el director de cine (es decir, el conjunto de imágenes como un conjunto lingüístico instrumental) es su primera labor, no posee una objetividad como la del vocabulario de las palabras; no obstante, es necesario reconocer que las imágenes tomadas están determinadas por la ideología, es decir, el conjunto de pensamientos del director y la representación de la realidad del director, así, las imágenes, están atravesadas por la subjetividad del director, no es una construcción autónoma, ni casual (Pasolini, p. 241).

2.2.1.1 La imagen fílmica y su alcance objetivo.

Marcel Martin (2002) reconoce a la imagen como el elemento básico del lenguaje cinematográfico y la materia prima del filme (p. 26), asimismo, acepta la complejidad de la realidad de la imagen, y encuentra que el meollo de la imagen está en que, esencialmente, ésta posee una gran ambivalencia:

Es el producto de la actividad automática de un aparato técnico capaz de reproducir con exactitud y objetividad la realidad que se le presenta, pero al mismo tiempo esta actividad está dirigida en el sentido preciso querido por el realizador. La imagen así obtenida es un dato cuya existencia se sitúa a la vez en varios niveles de la realidad (p. 26)

Dichos niveles son: *la realidad material con valor figurativo* (p. 26), *realidad estética con valor afectivo* (p. 29) y *Una realidad intelectual con valor significativa* (p. 32).

La realidad material con valor figurativo da cuenta del valor totalizador de la imagen. “La imagen cinematográfica restituye exacta y totalmente lo que se le presenta a la cámara, y la grabación que ésta realiza de la realidad es, por definición, una percepción *objetiva*” (p.26); no interesa que la película tenga efectos especiales, de todos modos, lo refigurado se muestra tal cual es. De este modo, la imagen fílmica trae a un nuevo campo lo real, es decir hace una apariencia de realidad, pero se debe recordar que, aunque el film sea en sí mismo una realidad, no es independiente del entramado fenoménico socio-natural, pero esta refiguración de la realidad dice algo y expresa una idea.

Lo específico de la imagen (Martin, p.27-30) es el movimiento; pero el sonido, el color, dotan la imagen fílmica de mayor objetividad, todas esos recursos específicos pueden ser manejados al antojo del editor. La voz de un actor se puede poner en la de un actriz (*El topo* (Jodorowsky, 1970); el color puede estar combinado con el blanco y negro o el sepia (Sin city Miller; Rodríguez, 2005) o puede ser sumamente “hiperreal” como el de muchas películas hollywoodenses de los años 50. Aún así, características como las del relieve (por ejemplo el que hace el cine 3D) o el olor, no son necesarias. La imagen, en verdad, evoca toda una serie de afecciones en los que la ven. Hay muchas anécdotas sobre el temor o la ira que produjeron las primeras proyecciones cinematográficas: El miedo que sintieron los espectadoras con las proyecciones de los Lumière; el incendio del teatro Gorki porque creyeron que Nijni-Novgorod era un practicante de brujería; la huida de los espectadores de un teatro por la proyección de un volcán en erupción; claro está, estas son anécdotas de antes del 1900 (Martin, 2002, p. 27); aunque en la actualidad la imagen 3D provoca movimientos en el espectador.

Se deben señalar dos características esenciales, por lo tanto fundamentales, de la imagen para poder comprender sus alcances objetivos: 1. Como también lo señala Pasolini, la imagen no muestra una abstracción, es decir, no muestra un árbol, una mujer; muestra ese árbol o esa mujer específica, pero aún así, ese árbol y esa mujer son una abstracción del objeto real; además, el personaje típico o la situación típica es una abstracción de múltiples situaciones similares en la sociedad. “La generalización se opera en la conciencia del espectador, a quien

el choque de imágenes entre sí sugiere las ideas con una fuerza singular y una precisión perfecta: es lo que se llama montaje ideológico.” (Martin, 2002, p. 28). 2. la imagen está siempre en el tiempo presente (así en el desenvolvimiento de la historia se haga un flashback, la imagen es siempre presente). Por ejemplo, si se reproduce un sueño, estos están determinados “(en su surgimiento pero no en su contenido) por la actualidad de nuestro ser físico y psíquico, y el caso de las pesadillas muestra a las claras que el contenido de nuestros sueños se percibe primero como *presente*” (p. 29). Contrario a lo que considera Lukács, la imagen se manifiesta por estar cargada siempre de situaciones presentes, que, en efecto, son reproducibles, pero el efecto generado es presente (aunque Lukács señala que no es presente, quizás por esa característica de reproducción; no como en el teatro, que en todo su desarrollo está presente, no se puede devolver, ni reproducir esa misma obra, a menos, claro está, que se haga un registro en video de dicha obra, he ahí una paradoja de la imagen presente de la obra fílmica). Es pertinente reconocer que cuando se habla de presente, se habla que la imagen que se percibe es en un *aquí y ahora*, no se habla sobre el uso del tiempo en el cine, sino que se habla que siempre se está percibiendo el mundo en un aquí y ahora, las categorías temporales, tan complejas, no pertenecen al objetivo de este texto, no obstante, no se rechaza el pensar cómo funciona el tiempo de manera discontinua en las películas, ese estudio fenomenológico puede dar mayor profundidad a perspectivas del cine, pero exceden los límites de este texto.

En síntesis, la modalidad de la realidad objetiva de la imagen se evidencia porque “el cine es *intensidad, intimidad y ubicuidad*” (Martin, 2002, p. 29). Las diversas técnicas fílmicas permiten penetrar y densificar la realidad. Los planos y las elipsis, dan una sensación de penetración en la psicología del personaje y permiten recrear el entorno donde se desenvuelve. La imagen fílmica es, por esto, una realidad de segundo grado –que “no debe alienar la conciencia” (p.35) y desdeñar de la realidad objetiva-. A la imagen fílmica no se le debe expresar pasividad, como tampoco se debe mantener pasivo frente a la realidad. La imagen fílmica debe generar en el espectador un choque frente a su realidad inmediata; la imagen representa, y expresando las palabras de Lukács (1965b), una composición entre el fenómeno y la esencia, al ser expresada en la imagen la esencia del fenómeno, la distancia que se guardaba frente al fenómeno que se refleja en el filme, desaparece. La actitud frente a la rigidez de la vida se empieza a transformar, el filme, no sólo es espectáculo y ornamento (todo espectáculo nos distancia de la realidad); que una imagen muestre la esencia del fenómeno, hace que el espectador se acerque a la realidad de la esencia del fenómeno que no se descifra y percibe en la inmediatez.

2.2.1.2 Realismo del espacio en Bazin

Para Bazin (2008) “el realismo (...) no se define por los fines sino por los medios” (p. 375). El realismo al que apunta Bazin está encaminado a representar de manera fiel y total (reconociendo que la cámara no puede capturar todo, sino fragmentos representativos del todo) la realidad. El problema principal que tiene Bazin es que asume, primero, que el neorrealismo es la culminación de todo realismo (Stam, 2001, p. 97) y segundo, que la técnica es la que hace que un cine sea realista. Se da más importancia a las labores formales, que a las de contenido. Todo arte es producto de la invención, es una creación artificial que mediante la subjetividad del artista toma un sentido (Bazin, p. 34). Para Bazin un buen film realista sabe cómo usar un recurso técnico elaborado y, lo que él llama, realidad en bruto, es decir, aquella puesta en escena que no necesita de modificación (p. ej., la luz que otorga el sol, sin necesidad de sombrillas que golpeen y aumenten la luz; o los llamados actores naturales, etc.). Muchas películas están excesivamente producidas, en el sentido que no se ha utilizado ningún recurso de la realidad en bruto.

Si bien, reconoce que el cine es narrativo y que pone fragmentos de la realidad en un todo unificado, que no escapa de las dimensiones de la pantalla donde se proyecta el producto fílmico (Bazin, p. 303), es decir, reconoce unos límites del principio estilístico y técnico del cine, hay un problema en sus afirmaciones. Sus aportes formalistas a la teoría del cine han influenciado muchas creaciones artísticas; sus aseveraciones están más encaminadas en mejorar los recursos técnicos y se aleja de los aspectos del contenido. Aunque llama realista a todo sistema de expresión, a todo procedimiento de relato, que tiende a hacer “aparecer un mayor grado de realidad sobre la pantalla” (p. 299) y comprende que la realidad no se debe entender sólo en su aspecto cuantitativo (p. 299). En su teoría se resalta un gran problema del realismo en general y es que se cae en un dogmatismo de la forma y en una falsificación de la realidad, al suponer que el contenido se puede hacer más expresivo cuando se mejora la técnica; así se mejoran las condiciones –de representación- psicológicas y del entorno de los personajes y las situaciones. El realismo del espacio, está atravesado por la verosimilitud de lo plasmado y esta verosimilitud está enmarcada en el aspecto técnico. Hay que recordar que el realismo “no se trata de innovaciones meramente formales, sino de cambios en la forma impuestos por los cambios de contenido dictados por la transformación de la propia realidad humana” (Sánchez Vázquez, 1967, p. 39).

2.2.1.3 La peculiaridad estética del filme realista.

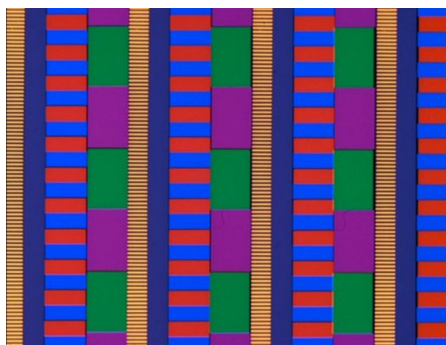
Lukács acepta que “la técnica del film apunta desde el primer momento al reflejo de una realidad dada. Su producto es siempre una refiguración de la realidad, no realidad en sí.” (Lukács, 1966a, p. 175). La peculiaridad estética del filme es para Lukács algo muy difuso, pues su base, que es la imagen fotográfica, es desantropomorfizadora, para él dicha imagen no se revela en relación al humano. La capacidad artística del film (a pesar de ser un arte mediado por el capitalismo), radica en que, el medio homogéneo del cine surge de una misión social, del cine como producto artístico (p. 178). Su invención, que rebaza la mera representación mecánica, está en el hecho de contener una doble mimesis. La mimesis doble significa que: una parte de lo imitado o reflejado está mediado por las formas científicas-técnicas (desantropomorfizantes) y la otra mimesis es artística (antropomorfizante, es humana). La imagen fílmica es desantropomorfizante, en el sentido que abstrae como la ciencia el producto de su captación, pero es antropomorfizante cuando el contenido captado es dotado de una forma artística y de una capacidad subjetiva en inventiva del realizador del filme. Que el cine esté ligado a la máquina no lo hace defectuoso, sino que, el estar ligado a la máquina es su principio. Esto es resultado de sus génesis como técnica (producto del sistema capitalista); en la máquina se mejoran los modos de producción de las mercancías.

El cine “refigura, desde el principio, la realidad” (Lukács, 1966a, p.175), esto se produce porque la imagen transforma el trozo de vida captado. La autenticidad de la obra fílmica está en el hecho de conservar la realidad del objeto filmado. Si se ve una película realista se supondrá que lo captado está dotado de veracidad, pues la máquina fílmica al ser “impersonal e infalible” (p. 180) no puede transformar de manera artificiosa lo grabado, a pesar de tener unas técnicas de montaje (p. 179). “Una película de dibujos animados, por ejemplo, no puede dar autenticidad más que al hecho del dibujo, sin que presente nunca como realidades los dibujos mismos” (p. 181). Lo grabado está cargado de una subjetividad declarada, pero lo grabado es objetivo al ser independiente del sujeto que lo captura y reflejar la esencia del fenómeno en un nuevo fenómeno, producto de su invención.

La película es una realidad que sucede, que está ocurriendo, donde se puede repetir invariablemente lo narrado; no obstante, lo narrado no es una realidad como tal, es decir, es real, pero su contenido es reflejo de lo real, o mejor, es sólo una replica o reflejo –dinámico- de lo real. Hasta el documental es un reflejo, minucioso, de algún aspecto muy particular o general de la realidad. La fuente de la autenticidad del film es la realidad misma (Lukács, 1966a, p. 180) no se la crea del artista o de la nada. P. ej., la capacidad de captar el movimiento es un

fundamento más al reflejo vivo dado por el cine, esto genera mayor impacto en el espectador, pues le evoca a su vida inmediata y su vida en la cotidianidad. El poder pasar del presente, al pasado y al futuro, en algunas obras fílmicas, de manera diversa a como se vive en el mundo real, manifiesta una síntesis de los procesos temporales, pues en la realidad la vida está dotada de esos rasgos temporales y que el cine los puede manifestar de manera lineal, arbitraria, paralela, en retroceso etc., dota a su reflejo de características técnicas que lo relacionan con una continuidad con la realidad objetiva. Una historia puede ser contada de atrás para adelante, o en momentos temporales diversos, pero ese uso variado del tiempo no puede mostrarse como “desgajado del mundo objetivo” (Lukács, 1984, p. 48). Por esto, si ese reflejo y uso temporal diverso no están enmarcados dentro de unos aspectos sociales, sucede todo lo contrario y pasan imágenes abstractas que difieren de la vida cotidiana.

Como el cine es tan próximo a la cotidianidad (por evocar el movimiento), esta proximidad tiene como efecto el mostrar “la tendencia a una vida dada del modo más inmediatamente transparente y dominable que sea posible; esa exigencia está siempre presente en el hombre de la cotidianidad respecto de su mundo circundante (Lukács, 1966a, p. 183). La proximidad del cine a la vida lo dota de otro aspecto aún más complejo para su composición estética, pues, a diferencia de otras artes que refiguran la vida de una manera más radical, el cine la abstrae tal cual es; la imagen es viva y evoca aspectos fisiológicos verídicos de lo que representa (no es lo mismo con la pintura, en ésta el modelo ya difiere mucho de lo pintado). Por esto mismo, su estilo está encaminado a poder expresar de la mejor manera esa proximidad a la vida (aunque la experimentación formalista deforma este propósito, se han dado manifestaciones artísticas que no buscan la proximidad a la vida; los filmes de McLaren así lo demuestran, en estos se transforma el material para filmar, es decir, se hacen dibujos sobre la cinta de filmación y se usa la banda sonora para provocar una serie de sonidos que poseen una armonía entre el movimiento de la imagen y la música que se produce; ver imagen 3)



(Img. 3) Plano de *Synchronomy*(1971)

El filme debería mostrar con mayor concordancia la relación del humano con su mundo; en mucho filmes el reflejo del mundo se manifiesta con el más mínimo detalle. Pero en el film realista, ésta no es la pretensión, pues expresar con detalle, es decir, describir genera un reflejo mecánico y pasivo que se reduce sólo a la observación; su intención debe ser la de narrar, que significa “co-vivir” (Posada, 1969, p. 55). En efecto, el filme parte de lo concreto, lo abstrae en un trozo determinado y lo vuelve otra vez concreto, lastimosamente su aproximación a la realidad lo acerca más al naturalismo, al mero simbolismo y al subjetivismo, como lo expresa Pasolini (2005): el cine de poesía es aquel que evidencia el recurso técnico de la subjetiva indirecta libre (la subjetiva es un plano que expresa el punto de vista de un personaje. La indirecta libre expresa la subjetividad del personaje mezclada con la del autor). No obstante, Pasolini hace la salvedad: este recurso técnico debe estar enmarcado bajo una conciencia de clase, pues si se hace p. ej., desde una perspectiva burguesa, hasta el proletariado pensará del mismo modo que el burgués, así es más importante pensarse sobre la conciencia de clase (el contenido) que sobre el recurso técnico (formal).

Por culpa de su relación tan íntima con el sistema capitalista, el cine es más propenso a caer en lo superficial y promover todo lo contrario del arte realista y enajenar más a las personas. Su carácter masificador es más contraproducente cuando los fines perseguidos por el filme son el mero espectáculo y la recaudación de grandes sumas de dinero. Cuando el cine es visto como mero medio mercantil, mero valor de cambio o mero capital en potencia, sucede lo que se afirmaba en la introducción (Jameson, 1980) el sistema, por más violenta que sea la imagen fílmica, copta el producto artístico para generar una distribución de mercancías. Sin embargo, el cine también puede captar la totalidad humana, no sólo se queda en el ensueño de la vida cotidiana (mediada por las premisas e ilusiones del sistema económico imperante, es decir, el capitalismo). “El film posee al mismo tiempo la posibilidad de llegar a ser un arte popular auténtico y grande, que puede convertirse en expresión avasalladora, y comprensible para amplias masas, de sentimientos populares profundos y generales. (Lukács, 1966b, p. 190). Por eso un film realista no cae en lo trivial, se levanta de “la cotidianidad media” (p.190), pero muchas veces su imagen queda reducida a una mera periferia del problema total de la humanidad, aunque “en el film es perfectamente posible hacer perceptible no sólo el mundo externo objetivamente presente, sino también los importantes aspectos subjetivos que ese mundo suscita en los personajes” (p. 191), es decir, resalta la psicología del personaje en relación –inminente- con su entorno cultural.

“Puede el cine (...) prestar a la fantasía más desbocada, realidad y evidencia sensibles (...) puede hacerlo verosímil todo, puesto que atribuye a cada objeto el mismo carácter real, el cine no conoce barreras en la representación de lo fantástico” (Lukács, 1966a, p. 191); aún así, posee la capacidad de reflejar la vida cotidiana y elevarla a un plano donde lo fenoménico y lo esencial se evidencien; puede hacer también de ese proceso algo poético. Es menester recordar que la base de la imagen fílmica representa el riesgo de caer en un “naturalismo; pues, a tenor de su esencia inmediata, el cine es ante todo un informe exacto acerca de un fragmento de realidad, una ordenación —un montaje— de tales fragmentos de realidad precisamente reproducidos” (p. 201). A pesar de ese peligro, el *objeto* (refigurado de una manera auténtica) representado en el filme puede dar un reflejo fiel de la realidad cuando en su inmediatez -como fenómeno- se exprese también su desarrollo. Esto, evidentemente, no se hace explícitamente con todos los fenómenos, ni todas las situaciones (eso es trabajo de la ciencia), pero, si en un -hipotético- filme, donde se grabe una fábrica y aparezca en ella una máquina de producción, ésta adquiere sentido con su entorno, cuando sale un trabajador que la usa, es decir, adquiere sentido como medio para un fin capitalista. Por último, la imagen fílmica trae el *ser* de manera omnipresente (p. 200), pues todo el conjunto de objetos en un encuadre aparecen unidos (en el teatro no, pues el contacto vivo con el actor transforma el ser).

2.3 El lenguaje crítico del filme

A pesar de ser la imagen producto de la subjetividad del artista, los recursos estetizantes del cine permiten densificar la realidad. La imagen produce polivalencias porque el contenido intelectual del espectador es muy diverso. La misma imagen se comprende de diversas maneras, la polivalencia no radica en la imagen, sino en el espectador. Si sus contenidos intelectuales están cargados de rigidez y confusión estas imágenes poco a poco le ablandarán y desatarán los prejuicios, o puede cargarlo de más prejuicios y más confusión si el filme es abstracto. Pero, un documental como *Chiracales* (Rodríguez & Silva, 1996-1975), dará una idea más aproximada a la alienación general (producto del trabajo enajenado y de las estructuras políticas y religiosas del sistema capitalista). No obstante, un análisis interno del filme, es decir de su totalidad, debe arrojar precisiones sobre las imágenes fílmicas, no se debe caer en un agnosticismo de la imagen por su ambivalencia (Martin, 2002), la imagen siempre dotada de un contenido intelectual da forma a la idea del realizador, por esto, refleja de determinada manera la realidad.

Para Pasolini (2006) la realidad es un conglomerado de acciones que se *lee*, el humano está en “un coloquio instrumental con la realidad que lo circunda en cuanto ambiente de una

colectividad: que se expresa justamente también con la pura y simple presencia óptica [sería mejor decir, sensorial] de sus actos y de sus costumbres” (p. 234). Pasolini argumenta que la comunicación cinematográfica (que mayoritariamente, es visual) es muy burda y casi que animal, pues al contrario de la comunicación instrumental, producto de un lenguaje como sistema real -históricamente complejo y maduro-, en la comunicación cinematográfica se está en los límites de lo humano, son pre-gramaticales y pre-morfológicos. El cine hace uso de la mímica, de la gestualidad humana (ver apéndice A *el efecto Kuleshov*), de la memoria y también de los sueños (producto del inconsciente, al igual que la memoria). Señala Pasolini que el *instrumento lingüístico* del cine es irracional, pues su base es onírica, su carácter es no objetual (p. 236). Aunque, como se mencionaba en el capítulo anterior, no sólo puede hacer uso de dicha base onírica. Teniendo en cuenta que la base onírica es la realidad, habría que puntualizar que dicha base onírica no es un producto autónomo del sujeto (aceptando las relaciones dialécticas de los procesos mentales).

Aunque al considerar el carácter no objetual del cine (que contradice su idea del cine como algo concreto), Pasolini reconoce la relación y coexistencia entre el sujeto y el objeto. El mundo -independiente de la voluntad humana- es proclive a la interpretación significativa del humano, asimismo, reconoce que, en la apariencia, los fenómenos se agotan en la inmediatez, por eso al dar el ejemplo de una máquina de vapor, comprende que la locomotora no es simplemente un objeto presente, sino que es un objeto histórico, pues en ese objeto se puede evidenciar toda una compleja evolución de los procesos industriales del mundo en general y que la labor misma del maquinista es un producto de la enajenación del trabajo (Pasolini, 238).

Uno de los problemas en la comprensión del cine, en Pasolini, se evidencia cuando dice que el cine, al no poseer aún un complejo gramatical está basado sobre un lenguaje irracional y todas sus construcciones se basan en lo meramente onírico. Aún así, Pasolini supone al cine como una creación sumamente concreta; el cine funciona a partir de imágenes y él supone la imagen como algo concreto. Añade, además, que el lenguaje –artístico- del cine no es filosófico, porque es una parábola y no una expresión conceptual directa (Pasolini, 2005, p. 239), esto es complejo de entender, pues si el cine no es expresión conceptual directa, su uso sería meramente abstracto y no retornaría a lo concreto.

De todos modos, la capacidad inventiva y de ruptura con la cotidianidad está en el cine. Lukács (1971) considera su lenguaje como crítico (así, se entiende que es un arte de ruptura de la cotidianidad y de reflexión). El cine debe hacer reflexionar, debe mostrar los aspectos más relevantes de la sociedad. El realista no debe dar solución –en su obra- al problema

planteado (Lukács, 1971; Marx & Engels, 2012). “Si en el cine, una persona sobre diez logra encontrar su propio camino, el film ha logrado su objetivo” (Lukács, 1971, p. 10). Un cine realista refleja en la conciencia del espectador el desarrollo mismo de la sociedad (ubica las contradicciones más relevantes).

3. Un ejemplo de lo típico en el cine y consideraciones finales

3.1 Lo típico del cine

El camino que ha tomado este texto ha sido el de evidenciar, primero, el aspecto elemental del realismo para poder volver a éste, pero con toda una teoría argumentada. Así que, este capítulo expondrá unos rasgos más sobre lo típico para poder aclarar con mayor sentido cómo la noción de tipo se evidencia en la obra fílmica. Aunque parece que, como señala Eco, (1984) “en el momento actual, reintroducir el problema de "lo típico" puede significar resucitar un fantasma del que se ha dado cuenta hace ya mucho tiempo” (p. 215), no se descarta que “desde el punto de vista filosófico, la noción de tipicidad del producto artístico comporta una serie de aporías, y hablar de "personaje típico" significa pensar en la representación, a través de una imagen, de una abstracción conceptual” (p. 215)

La realidad entendida como “una totalidad de las manifestaciones, de nexos contrapuestos y dinámicos” (Posada, 1969, p. 15), dificulta reflejar los aspectos totales en un humano, teniendo en cuenta que dichos “nexos contrapuestos” en la sociedad son tan dispersos y variados que, a simple vista, resulta impensable representar con claridad toda unas problemáticas sociales. A pesar de esta dispersa sociedad, el individuo es hijo de la sociedad donde vive, en él se manifiestan todas unas convenciones y es posible ver en él un aspecto determinante de la sociedad. Es necesario reconocer que el personaje y situación típica están atravesados por una detallada conciencia de clase y que el artista condensa en lo típico aquello que en la cotidianidad no se ve con claridad, pero que es parte integral y esencial de la sociedad. “Para Lukács es típico únicamente "aquello que pone de manifiesto los contrastes sociales en su forma plenamente desarrollada” (Eco, 1984, 225), pues todo método filosófico y también artístico “debe contener los principios de la visión social” (Lukács, 1966b, p. 37).

Eco (1984) añade una característica al concepto de *tipo* al reconocer que en éste, según Lukács, sólo se manifiesta algo *positivo*; Eco sostiene que el *tipo* también es negativo, cuando este se manifiesta como impersonal (p. 225). Así, como se evidencia en *Saló* (Pasolini, 1975), la situación típica de los jóvenes secuestrados es impersonal; los nombres de esos jóvenes son desconocidos, su situación no es atípica, sino típica, pero de manera impersonal, no se revelan; permanecen estáticos. Por otro lado, la clase que domina se ve de manera *positiva*, se pueden recoger todas sus características sociológicas; se evidencia que el poder -otorgado por el sistema que controlan-les permite dominar a las masas sin nombres. Cuando no se comprende el “valor ejemplar de determinadas situaciones y rechazándolas por no positivas, se comete evidentemente un error, incluso desde él punto de vista de una pedagogía

revolucionaria” (p. 226). Es por esto, que el concepto de lo típico, en Eco, es mucho más plástico y se acomoda a mayor número de representaciones; el personaje típico no sólo está mediado por una grandilocuencia, sino que en su silencio también expresa una forma de ser, pero no un ser medio o, mejor, mediocre.

Lo típico –científicamente- se entiende como ese elemento que evidencia las leyes y la esencia con mayor claridad que otros (Lukács, 1965b). Así, el tipo, es una síntesis que condensa de manera objetiva una concreta problemática del sistema capitalista. El personaje típico se lee como si se tuviera al frente todo un tratado “bio-psico-socio-histórico” (Eco, 1984, 228). Por supuesto, se debe reconocer que el tipo no es la finalidad de todo el arte, pero, sí del arte realista. La finalidad del arte realista está en contrastar eso típico de la obra con todas las situaciones que se le contraponen–contratípicas- es decir, la obra genera una totalidad al evidenciar toda una relación de situaciones típicas (el Padre Goriot de Balzac no adquiere sentido, sin la totalidad de circunstancias típicas que le rodean; la vida del poeta en *Satansbraten* (Fassbinder, 1976) no adquiere sentido sin la composición total de la obra: es el dinamismo de esas situaciones típicas lo que evidencian la finalidad de la obra). “El concepto de tipicidad se relaciona, además, con una consideración “ontológica” del personaje, y, en términos más rigurosos, con una reflexión sobre su *estructura* como objeto estético” (Eco, 222).

En la narración fílmica el personaje o la situación típica se va evidenciando conforme la trama se va desarrollando. En el cine se pueden evidenciar características muy detalladas (aunque es preciso recordar que el principio estilístico del cine produce ese carácter de especificidad, pero no es el fin del realismo hacer tal cosa, pero como es posible, sucede casi que de manera autónoma). Aunque en el cine, aparte de hacernos una idea de la fisionomía intelectual del personaje, reconocemos su fisionomía real, sabemos cómo es físicamente y eso ayuda también a comprender su condición en el mundo; ver su modo de vestir lo posiciona en una clase determinada (no viste igual el personaje explotador que el personaje explotado):

Efectivamente, la “mirada” de un campesino (...) abarca otro tipo de realidad que la mirada de un burgués culto a esa misma realidad: los dos ven en concreto “series diversas” de cosas, no solo, sino incluso cada cosa en sí misma resulta diversa en las dos “miradas” (Pasolini, 2005, 248)

Además, en el cine se hace el *typge o typecasting* –recurso formalista- que es un modo de contratación actoral la cual se sirve de la fisionomía del actor para “encasillarlo” (Stam, 2001) o darle determinado personaje. “La condición social de un personaje (...) determina su lengua (ya sea lenguaje especialista, jerga, dialecto, o lengua dialectizada) (Pasolini, p. 245).

El personaje típico no se evidencia en la cotidianidad (Eco, 1984; Lukács, 1966b), se manifiesta en la obra artística. El realizador de la obra ha logrado poner de manera unificada aquella problemática de la sociedad y la ha sintetizado en un personaje o serie de personajes y situaciones y ha logrado ejemplificar su sociedad específica, de este modo, la vida psicológica queda emparentada con su entorno, sus acciones están medidas por el mundo del cual son parte. El tipo está siempre entrelazado con aquellas circunstancias de la vida (es decir los rasgos psicológicos y sociales) que se ocultan a la apariencia del fenómeno. El tipo resalta aquella esencia que no se puede percibir en la inmediatez de la cotidianidad. “El personaje logrado —sentido como tipo— es una fórmula imaginaria que posee más individualidad y frescor que todas las experiencias auténticas que resume y emblemiza. Una fórmula *disfrutable y creíble* a un tiempo.” (Eco, 1984, p. 232). Las situaciones típicas, que son atípicas en la realidad concreta, siempre generarán una reflexión puesto que evidencian aquello que se oculta en la apariencia, por esto, el tipo representa una categoría cargada de una eticidad y moralidad, resalta los aspectos tanto negativos, como positivos, de la sociedad (Lukács, 1971).

Por último, se debe agregar que un tipo puede ser visto como un símbolo (Eco, 1984), haciendo la siguiente salvedad: La “forma de entender el símbolo debe ser más amplia que la acepción estrictamente “simbolista” de varios poetas modernos, que consideran el símbolo como una imagen definida en sí, que remite a algo indefinido e indefinible.” (p. 233). Asimismo, un tipo puede ser símbolo, pero no al contrario, y se evidencia en muchas obras que generan toda una simbología para representar alguna lucha psicológica o social. “El tipo no preexiste jamás con respecto a la obra, sino que constituye su relación” (p. 234). El símbolo sí puede preexistir a la obra, es decir se puede manifestar como metáfora (el león que despierta por el rugir de los cañones es un símbolo en el Acorazado Potemkin (Eisenstein, 1925).

3.1.1 Un ejemplo de lo típico en el cine

En el texto, poco a poco, se han ido ejemplificado situaciones o rasgos típicos. Este lugar tomará dos filmes para demostrar los rasgos típicos más ejemplares de dichas obras, aunque “desgraciadamente no se puede citar entre comillas una secuencia de un film como si fuera un párrafo, y el hacer una descripción literaria es algo siempre incompleto” (Bazin, 2008, p. 308), por esto, sólo se puntualizarán las formas típicas más generales que estos filmes evidencian.

Saló o las 120 Jornadas de Sodoma (Pasolini, 1975) logra concretar una crítica despiadada al estado de cosas y, concretamente, al régimen fascista que se instauró en la república de Saló (1944-1945). Esta película evidencia una crítica en general a los Estados -no sólo fascistas-, que, bajo las premisas mercantilistas, han convertido a la sociedad en un complejo

de relaciones consumistas, indiferentes, a-históricas, a-políticas y que dichos Estados, logran la cosificación total de los cuerpos. Se podría decir que una de las situaciones *típicas* en este film es que hace evidente el aspecto negativo de la sociedad y de su decadente sistema. Aunque es pertinente aclarar que el “arte decadente no es igual que arte de una sociedad decadente; decadencia en sentido artístico no es lo mismo que en sentido social (...) Un error sociologista es comparar la decadencia en el arte con la decadencia en la sociedad (Sánchez, 1967, p. 31). En el filme se evidencian las perspectivas políticas conservadoras (una bancada política de extrema derecha: un banquero, un duque, un obispo y un presidente de la corte) asesinan, humillan y ralentizan el desarrollo humano. La masa sin nombre, sirve para satisfacer sus más mórbidos deseos. Pasolini (Voslion) afirma que el carácter del sexo en su película representa lo que hace el poder sobre el cuerpo humano, para Pasolini el poder se manifiesta como algo arbitrario que deshumaniza los cuerpos.

Los fascistas del filme al tener una *aceptación y no-aceptación de la filosofía y la cultura de la época* -como explica Pasolini- deforman todos los métodos dialécticos, científicos y subjetivos. Así, el régimen fascista, acepta la categorización del Estado como un absoluto (que por culpa de los poseedores del poder) donde las particularidades viven como “cosas” funcionales para éste, mas no como particularidades humanas. El film, eleva al plano de lo concreto la situación del humano en el Estado (esto es: la eliminación la capacidad de actuar; sobre todo en Colombia que asesina a aquel que intenta revelarse).

Pero, es dentro del Estado fascista que las particularidades se desaparecen y se masifican por completo, allí, se ve la malformación de muchas de las filosofías para beneficios de dominación. El ámbito ambiguo de los personajes (que representan el poder) expresa una malformación de las teorías nietzscheanas; Nietzsche no posee una visión unívoca, si los precursores de las ideas fascistas lo tomaron como referente filosófico es por el carácter complejo y muchas veces ambiguo de sus afirmaciones, así, es muy complejo determinar su postura si es leído a la luz de una postura anticrítica. Es sabido que el llamado de Nietzsche es al vitalismo y en ese sentido sería totalmente contradictorio a las ideas fascistas. De este modo, las premisas de los representantes del poder están enmarcadas en un individualismo exacerbado, que lo único que pretende es la naturalización de las dinámicas sociales, como si fueran inamovibles, dichos personajes conciben el poder como algo que les permite dominar a sus anchas cualquier forma de vida. Se hace notorio, a partir de estos personajes del poder, las implicaciones del estado clasista y racista. El poder se manifiesta como superior al humano común y propio de las clases dominantes. El Estado, dividido por clases, demuestra con su

proceder, cómo el humano es reducido a cosa. La clase burguesa, en el film, sella el pacto diciendo: *todo es bueno cuando es excesivo*. Pasolini sostiene que:

“En verdad, los productores fuerzan a los consumidores a comer mierda [refiriéndose a múltiples productos alimenticios] (...) son todas cosas horribles que son mierda. Si hiciera un film sobre un industrial de Milán que produce galletas y luego las anuncia y hace que los consumidores las coman, el resultado sería un film terrible sobre la contaminación, la adulteración, el aceite hecho con los huesos de la carroña... Podría hacer un film así, ¡pero no puedo! ¿Cómo puedo estar un año, primero pensándolo y luego filmando? Sería más útil, en el sentido directo y práctico de la palabra, mostrarlo exactamente como es” (Entrevista Pier Paolo Pasolini, 1975)

Pasolini comenta que “el poder mercantiliza el cuerpo, transforma el cuerpo en mercancía. Cuando Marx habla de la explotación del hombre por el hombre, habla efectivamente de una relación sádica.” (Voslion, 1975). Así, *Saló* (1975) muestra, de la manera más sintética y concreta, cómo los estados fascistas y capitalistas destruyen, no sólo una relación dialéctica dinámica, sino que también destruyen la posibilidad de historia, deviniendo en una cosificación del cuerpo y una relación sádica entre los humanos. El arte realista debe hacer uso no sólo de la condición conflictiva de los procesos psicológicos, sino demostrar la relación entre dichos conflictos y la sociedad, ¿Por qué los cuatro representantes del poder en *Saló* actúan de manera sádica? Es una pregunta que tiene respuesta, no sólo en el análisis de las estructuras psíquicas de dichos personajes, sino de las condiciones de vida en las cuales se desarrollan sus existencias.

El aspecto positivo del tipo es más claro en *Canaguaro* (Kuzmanich, 1981). La relación típica está demarcada por las luchas incesantes al calor de la imposición estatal. *Canaguaro* no deja de ser optimista frente al cambio de la sociedad. Su ser típico retrata cómo la burocratización de la sociedad impide que las luchas se den de manera efectiva:

Si el pueblo estuviera tan atrasado como nos lo quieren hacer creer los burócratas, la revolución socialista no hubiera podido efectuarse. Si por el contrario estuviera tan avanzado como lo pretenden a veces esos mismos burócratas, la revolución no habría sido necesaria. Ya que ni lo primero ni lo segundo es verdad, y que la revolución ha existido realmente, es necesario que el cine y las otras artes operen en el interés de la revolución y del desarrollo intelectual. (Lukács, 1971, pág. 49)

El contraste entre Canaguaro y Saló, no deja de expresar uno y el mismo hecho, en efecto, hay todo un sistema operante que desdeña de la individualidad y del ser como producto social; la burocracia capitalista intenta dominar las manifestaciones más beligerantes. El ser humano, cuando es sometido y se levanta muere, cuando se levanta y es sometido muere. Canaguaro deja mayor expectativa, no resuelve lo planteado, pero el último encuadre (fig 4), expresa que lucha no se acaba.



Fig. 4 (Canaguaro marcha hacia una lucha sin finalizar)

Ambos filmes expresan la esencia del problema de la lucha clases, ambos reconocen la división que el poder económico y político ha generado en la sociedad, se evidencia que la lucha de clases, es ante todo, un asunto que nace de distribución de medios de producción para la vida y, como se expresaba en el capítulo anterior, en Canaguaro se hace evidente la lucha entre partidos políticos (propios de un sistema capitalista) y cómo estos usan la enardecida actitud del pueblo inconforme.

Estos filmes promueven la toma de una conciencia revolucionaria, que se da cuando se hace evidente que hay una serie de mecanismos que evitan que la voluntad se desarrolle de manera objetiva, es decir, cohiben la concreción de la postura subjetiva en el resultado de un objeto. Esto se traduce en términos económicos como: no permitir que los medios de producción se socialicen para crear una mayor fuerza productiva, sino que, dichos medios de producción permanezcan en unas pocas manos, esto, en efecto, tiene repercusiones sobre la

existencia, pues el trabajo inhibe ciertos estímulos de vida porque no es un trabajo para sí, sino para otro, cuando estos contenidos sociales se hacen conscientes y se evidencia la división entre las clases oprimidas y las opresoras emerge una actitud crítica y en gran manera revolucionaria.

3.2 Consideraciones y conclusiones finales sobre el realismo

No se trataron discusiones de Lukács, p. ej. La disputa que tuvo con Bloch en torno al expresionismo o con Brecht en torno al formalismo. Si se hubiera hecho, sería adentrarse en otro terreno que censura por completo la postura de Lukács o la endereza y enriquece, esto puede ser problemático y hace que se desboque el objetivo trazado; por eso, el asunto está centrado en el realismo y en su crítica a unas diversas manifestaciones idealistas del arte y expresar que en el cine se puede generar lo *típico*. Aunque la crítica de Posada (1969) es importante, no parece un defecto, sino un principio crítico, el considerar la exposición sumamente racional que Lukács da sobre el arte. Cabe aclarar que no todas las artes se manifiestan de la misma manera, por ende, no estimulan los mismos sentidos. Si bien, Las valoraciones de Lukács, se quedaron un poco estancadas en la época del S. XIX y le faltó tener mayor previsión del desarrollo artístico (los fenómenos toman una interpretación diferente en el transcurrir del tiempo, el capitalismo de Balzac (Posada, 1969, p. 30) no es el capitalismo de ahora), sus aportes no dejan de expresar una genialidad auténtica y compleja. Las posturas de Lukács son enriquecedoras y permiten una captación de un concepto artístico desarrollado por categorías filosóficas. También, es menester recordar que, como expresa Brecht (Posada, p. 32), el realismo no se debe limitar a las obras ya existentes, sino que se debe tomar los medios viejos y construir los nuevos, usando ambos, usar lo probado y lo no probado y aplicarlos de manera viva a la realidad humana para que puedan dominar la realidad.

Una actitud que debería mantenerse, aunque suene un tanto moralizante, es la de reconocer que: “el arte no puede deformar la realidad” (Posada, p. 26). Esta afirmación aclara la posición de Lukács (siguiendo el camino de la tesis del reflejo). La conciencia no construye el mundo, el mundo construye la conciencia; la mutua correlación y coexistencia vital del humano en su mundo, no puede ser trasgredida, simplemente, con una representación artística. Está claro que el arte transforma, pero no de manera arbitraria, sino exponiendo las relaciones del proceso del desarrollo humano, es decir, exponiendo las complejas relaciones existenciales – tanto culturales-naturales como psicológicas; esta es una labor sumamente compleja, hecha también por la ciencia, y más por la filosofía, pero un arte realista puede expresar, en cierta manera, la complejidad del sistema. Aunque “la realidad cambia, cambia el arte, y

consecuentemente deben cambiar la estética y los modos de confeccionar el fenómeno artístico” (Posada, 34), de todos modos al realismo subyacen momentos o caracteres típicos, que reflejan la realidad que es coexistente a su subjetividad o particularidad, es decir, a la particularidad de las situaciones o de los caracteres.

3.2.1 Un breve problema del reflejo artístico de la realidad

Esta teoría del reflejo artístico es una de las más complejas y de mayor controversia en el concepto mismo del realismo. Algunos acusan de revisionista, formalista y de tendencia burguesa las exposiciones de Lukács (Arvon, 1968), por considerar que la división entre cómo capta la realidad el arte y la ciencia es escindir la actividad artística y aceptar la separación entre lo bello y lo útil (Arvon, 1968, p. 124). Es decir, en cierta manera, esta división de la captación de lo real entra en contradicción con el pensamiento marxista al pretender dividir la actividad humana, carácter criticado por Marx, pues la división de la actividad humana en actividad intelectual y actividad física, es una problemática socio-económica, que debe ser superada.

Aunque Lukács (Lukács, 1966c) señale que la paradoja del reflejo artístico resida en el hecho de que el espectador debe entregarse a la obra de arte como “realidad puesta ante nosotros” y que siempre y cuando se acepte que dicha realidad no es, como tal, realidad alguna, sino como mera apariencia de lo real, o mejor, una forma particular del reflejo de la realidad, surge una duda sobre dicha particularidad del reflejo artístico. Cabe preguntarse, si ¿Es lícito hacer de la unidad del reflejo de la realidad unas sub-clases o modalidades específicas del reflejo y si estas modalidades no son una contradicción al materialismo dialéctico al suponer que la realidad se capta en diferentes grados, según la posición frente a la realidad? La división del reflejo en varias sub-clases, expresa una especie de jerarquía en la captación de la realidad (según esa división dependiendo el papel que se cumpla en la sociedad se capta lo real). Esto es un problema central en las teorías del materialismo dialéctico, pues, el rastreo histórico del trabajo en la sociedad ha demostrado que la división del trabajo intelectual del trabajo físico ha conllevado a la ruptura del trabajo mismo y de las clases. Pero, para corregir ese problema, añade Lukács (1965b) que “sólo en base a una doctrina materialista del reflejo es posible una fundamentación epistemológica de la independencia del arte junto a la captación científica de la realidad” (p. 241), pues se comprende que su nacimiento es producto de la cotidianidad y que se escinde por las mismas dinámicas de la sociedad.

Si bien la teoría del reflejo expresa modalidades especiales del reflejo, no significa que en la actividad consciente, la realidad se refleje de diversos modos, se refleja a partir de procesos unitarios; es decir, el proceso de desarrollo material ha construido un complejo sistema neuronal -a partir de un desarrollo evolutivo aún más complejo- y es por este proceso evolutivo, mediado en gran parte por la actividad social del humano, que se escinden las modalidades del reflejo. No significa que estas modalidades del reflejo hagan que el reflejo varíe, esto sería caer en un relativismo que desconectaría los procesos sociales. Si bien las interpretaciones del mundo –mediadas por la alienación del sistema de producción y por las estructuras jurídicas y políticas- son diversas, el reflejo es una producción monotípica y la actividad misma del humano hace que ese reflejo se exprese de diversas maneras. Algo que resalta Brecht (Posada, 1969) es cierto y es que los medios con los que el artista revela tal realidad no han de ser predeterminados, pero en este caso el tipo, como un medio de expresar la realidad ha de ser predeterminado; no obstante, los tipos y lo típico no es equiparable de la misma manera en todas las épocas históricas, la realidad varía constantemente, los medios artísticos no han de ser premeditados y en eso Lukács sí cae en un conservadurismo, sin embargo, la evolución del arte debe estar siempre ligada a una representación y reflejo–dinámico y dialéctico- de la realidad. Si se ve el objeto desde arriba o desde abajo, el objeto es el mismo, lo único que ha variado es la posición frente al objeto, hay estudios empeñados en esto, pero aquí no toma importancia.

3.3 Reflexión final

“Poeta de tiernas rimas: vete a vivir a la selva,
y aprenderás muchas cosas, del hachero y sus miserias.

Vive junto con el pueblo; no lo mires desde afuera,
que lo primero es ser hombre, y lo segundo, poeta.”

Atahualpa Yupanqui- El poeta

Para Lukács (1965a) el realismo significa plasticidad y claridad, a su vez, existencia autónoma de los personajes y de las relaciones entre los personajes. Esto no quiere decir que el realismo se oponga a los matices formales, ni aquellos tratamientos de una obra que se centre en los procesos y motivaciones psicológicas de los personajes, lo que pasa es que no toma estas tipologías como únicas en su cuerpo artístico. Como dice Garaudy, el realismo no se agota en lo que le rodea, sino que, hasta se anticipa a sus eventos. (AA.-VV, 1986). Lukács (1966c) argumenta que, una de las características del capitalismo es la de dividir el trabajo

hasta en las clases dominantes (cosa que no sucedía en las clases altas greco-romanas, pues el trabajo estaba confiado a los esclavos), así, en este sistema económico, la especialización del saber ha hecho imposible que en una sola persona se puedan contener, de manera universal, todos los conocimientos (científicos). A pesar de esto, uno de los aportes del realismo, que Lukács explica, es el de crear lo típico o el tipo, donde en esa categoría, según Lukács, se puede ver la totalidad intensiva de la sociedad, es decir, el problema del humano en general, un problema que está atravesado por relaciones económicas, filosóficas, religiosas, etc. la pregunta que surge es ¿Cómo se puede reproducir el “humano total”? he ahí la cuestión estética central del realismo (Lukács, 1965a, p. 14). Se puede responder laxamente que, el realismo explica la psicología del sujeto a la par que explica sus relaciones sociales, no las escinde sino que las comprende como condicionadas.

La posición que este texto aborda no pretende hacer un nuevo realismo o a la luz del realismo de Lukács crear un realismo propio que revise las fallas del de Lukács, el objetivo está centrado en demostrar que el realismo que Lukács desarrolla se puede vincular al cine y que, desde esa postura filosófica, se puede hacer crítica cinematográfica, asimismo, evidenciar que a la luz de dichas posturas se puede desembocar en una actitud crítica frente a la vida, pues el reconocer las situaciones típicas hace evidente aquello que en la realidad no lo es. Las limitaciones mismas del texto no permiten ahondar de manera detallada en cada una de las formas típicas de Saló y Canaguaro, por eso se advierte que el objetivo central es resaltar la importancia de pensar lo típico como elemento que desenmascara la realidad y demostrar, de manera general, cómo se evidencia dicha tipicidad.

Las restricciones que se generan en estos trabajos, tienen un doble filo; por una parte evitan que el texto se expanda y se desemboque, por la otra, impiden un desarrollo más complejo. Aún así, queda en consideración retomar las problemáticas aquí planteadas y poderlas desarrollar más, una vez que la vida intelectual del que aquí escribe ahonde y profundice más en las complejidades del proceso histórico y político del arte en su –inevitable– relación con la vida. Si se pone de manifiesto la fuerza representativa del cine, no significa que las demás artes no las tengan; las manifestaciones artísticas no adquieren incidencia con la realidad si no hay una organización y un sustento de base. La mera especulación, transformando la última tesis sobre Feurbach (Marx, 2006), sólo se queda en la interpretación. La organización política y artística transformadora debe partir de una estructurada conciencia de clase. Un pensamiento filosófico no tiene que ser una brillantez y genuinidad, ha de ser objetivo; evocar un problema pasado y hacerlo presente -sin hacer uso de artificiosos procedimientos, ni arbitrariedades-

expande el pensamiento sobre un fenómeno determinado; así, se puede enderezar o entretejer nuevos pensamientos, “de lo viejo hacer surgir lo nuevo”. Es necesario traer al campo de la filosofía y del arte cinematográfico el concepto del realismo artístico, reconocer que el realismo aún puede desarrollar una postura auténtica y crítica ante la vida. Otro aspecto fundamental es reconocer que: aunque Los cineastas rusos produjeron un sinnúmero de obras de talante realista, muchas de éstas estuvieron atravesadas por la censura y sufrieron un carácter rígido por las duras restricciones de Zhdánov. Hacer un tratamiento de estos filmes enriquecería la investigación acerca del cómo se creó, funcionó, se realizó y se produjo el cine dentro de un ámbito socialista, pero el propósito del texto tiene la pretensión de relacionar las categorías del realismo con filmes creados en países de carácter capitalista, pues, la actual forma de vida implica demostrar la barbarie de dicho sistema. En efecto, muchos cineastas rusos (Eisenstein, Pudovkin, Mijail Romm, entre otros) desarrollaron filmes donde se desenmascaraba la rigidez y arbitrariedad del sistema capitalista, pero por cuestiones de gusto particular y, teniendo en cuenta que, sobre el cine ruso se ha desarrollado un buen número de textos, no se tomaron como referentes para exponer los alcances del realismo, además, esto no sólo implicaría el exponer un filme en particular de algún cineasta ruso, sino que, a su vez, implica el desarrollo de su teoría cinematográfica; dado que las peculiaridades de este texto no dan para alcanzar ese tema (que es bastante importante), en el texto se intentó evidenciar otras perspectivas del cine realista. Cabe aclarar que uno de los propósitos que emergen de esta investigación es: traer al campo crítico películas que no han tenido un tratamiento desde la óptica del realismo que Lukács elabora.

También se debe reconocer que el desarrollo dialéctico (no sólo en el arte, sino en general) no establece categorías morales (bueno o malo) sino de modalidad, es decir, dicho desarrollo dentro de un proceso es visto como algo necesario, pero dicho momento necesario dentro del desarrollo puede convertirse en una traba dentro del proceso del fenómeno, así, el sistema capitalista fue un momento de progreso y desarrollo de la sociedad, pero esta nueva forma, que acarrea nuevas contradicciones, se ha vuelto una traba para la existencia humana. “El modo de producción capitalista acrecentó primero enormemente las fuerzas productivas, pero posteriormente se convirtió, por sus contradicciones internas, en un obstáculo para ese desarrollo.” (Reich, 1972, p. 38). Por esta razón muchas formas de evolución del arte son necesarias, pero también pueden suponer una traba para el desarrollo mismo del arte y su relación –ineluctable- con el humano.

Por último, se debe decir que el eje de la estética de Lukács tiene como tema al humano y su lucha contra la barbarie y lo irracional, por esto el “gran arte” ayuda a des-enajenar al humano, lo reivindica con su esencia (Posada, 1969, p. 34). El precepto del realismo en Lukács propone que el arte refigure las esencialidades que afectan al humano. El pensamiento burgués ha dado pie a que el arte se desemboque en la mera libertad individual y que se expresen banalidades y cuestiones fútiles de la vida. Es preciso advertir que el realismo, no agota la esfera del arte, pero sí lo eleva a un plano de consideraciones sociales y filosóficas más ejemplar.

Bibliografía

AA.-VV. (1986). *Estética y marxismo*. Barcelona: Planeta-De Agostini.

Arvon, H. (1968). *Georg Lukács*. Barcelona: Fontanella.

Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, S.A.

Bonilla, M. (2015). *La teoría del reflejo estético en Lukács y su aplicación a la teoría general de la estética (tesis doctoral)*. Recuperado el 21 de Marzo de 2016, de Universidad Nacional de La Plata: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1137/te.1137.pdf>

Della Volpe, G. (1967). *Lo verosímil fílmico y otros ensayos*. Madrid: Ciencia nueva.

Eco, U. (1984). Uso práctico del personaje. En U. Eco, *Apocalípticos e integrados* (págs. 213-247). Barcelona: Lumen.

Engels, F. (2003). *La revolución de la ciencia de Eugenio Dühring (anti-Dühring)*. Recuperado el 15 de Agosto de 2106, de http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/engelsf/engelsde00003.pdf

Entrevista Pier Paolo Pasolini. (1975). Recuperado el 7 de Febrero de 2017, de <http://www.taringa.net/posts/arte/2276532/Entrevista-a-Pier-Paolo-Pasolini.html>

revista Pier Paolo Pasolini. (7 de Febrero de 2017). Obtenido de <http://www.taringa.net/posts/arte/2276532/Entrevista-a-Pier-Paolo-Pasolini.html>

Ferrater, J. (1964). Tipo. En J. Ferrater, *Diccionario de filosofía (Tomo II)* (págs. 796-799). Buenos Aires: Sudamericana.

Heinz Holz, H., Kofler, L., & Abendroth, W. (1971). *Conversaciones con Lukács*. Madrid : Alianza.

Jameson, F. (1980). *Aesthetics and Politics*. Great Britain: Verso.

Kofler, L. (1973). *Historia y Dialéctica*. Buenos Aires: Amorrortu.

Lenin, V. I. (1975). *Materialismo y empiriocriticismo*. Pekín: Ediciones en lengua extranjera Pekín .

Lukács, G. (1965a). *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Ediciones siglo veinte.

Lukács, G. (1965b). *Prolegómenos a una estética marxista (sobre la categoría de particularidad)*. México: Grijalbo.

- Lukács, G. (1966a). Cuestiones liminares de la mimesis estética. En G. Lukács, *Estética I. La peculiaridad de lo estético* (Vol. I. Tomo 1, págs. 7-207). Barcelona: Grijalbo.
- Lukács, G. (1966b). Los problemas del reflejo en la vida cotidiana. En G. Lukács, *Estética I. La peculiaridad de lo estético* (Vol. I. Tomo 4, págs. 33-147). Barcelona: Grijalbo.
- Lukács, G. (1966c). *Problemas del realismo*. México: Fondo de cultura económica.
- Lukács, G. (1966d). *Sociología de la literatura*. Madrid: Península.
- Lukács, G. (1971). *El cine como lenguaje crítico*. Recuperado el 2 de Octubre de 2015, de <https://es.scribd.com/document/47820560/El-cine-como-lenguaje-critico-Goyrgy-Lukacs>
- Lukács, G. (1984). *Significación actual del realismo crítico*. México D.F.: Era.
- Marx, K. (1989). *Contribución a la crítica de la economía política*. México: Editorial progreso.
- Marx, K. (2006). Tesis sobre Feuerbach. En F. Engels, & K. Marx, *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana -y otros escritos sobre Feuerbach-* (págs. 57-59). Madrid: Fundación de Estudios Socialistas Federico Engels.
- Marx, K., & Engels, F. (2012). *Sobre arte y literatura*. Recuperado el 30 de Agosto de 2016, de <https://www.marxists.org/espanol/m-e/selecciones/sobre-arte-y-lit.pdf>
- Pasolini, P. P. (2005). Cine. En *Empirismo herético* (E. Nicrota, Trad., págs. 231-399). Buenos Aires: Brujas.
- Poltorátzki, A. (1969). *Leyes de la dialéctica materialista*. Bogotá: Ediciones Suramérica .
- Posada, F. (1969). *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*. Buenos Aires: Galerna.
- Pulecio, E. (s.f.). *El cine: Análisis y estética*. Recuperado el 10 de Septiembre de 2015, de <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/El%20Cine,%20An%C3%A1lisis%20y%20Est%C3%A9tica.pdf>
- Quesada S., Á. (1981). Arte y "realismo" en el pensamiento de Georg Lukács. *Revista de filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 89-99.
- Reich, W. (1972). *Materialismo dialéctico y psicoanálisis*. México: Siglo XXI.
- Sánchez Vázquez , A. (1967). *Las ideas estéticas de Marx*. México: Ediciones Era.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.

Sitios web (imágenes)

Imagen 1: "Rabbits": *David Lynch's Surreal Sitcom About Three Rabbits*. (s.f.). Recuperado el 10 de Octubre de 2016, de <http://nightflight.com/rabbits-david-lynchs-surreal-sitcom-about-3-rabbits/>

Imagen 2: *'Nanuk el esquimal', el Ciudadano Kane de los documentales*. (s.f.). Recuperado el 10 de Octubre de 2016, de <http://www.blogdecine.com/criticas/nanuk-el-esquimal-el-ciudadano-kane-de-los-documentales>

Imagen 3: *imagen synchromy*. (s.f.). Obtenido de <http://snoreandguzzle.com/images/synchromy3.jpg>

Imagen 4: *Canaguaro [1981]*. (s.f.). Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=Vs1hQ0IS7Ps>

Referencia de películas

Buñuel, L. (Dirección). (1929). *Chien andalou* [Película].

Eisenstein, S. (Dirección). (1925). *El Acorazado Potemkin* [Película].

Fassbinder, R. (Dirección). (1976). *Satansbraten* [Película].

Flaherty, R. (Dirección). (1922). *Nanook of the North* [Película].

Jodorowsky, A. (Dirección). (1970). *El topo* [Película].

Kuzmanich, D. (Dirección). (1981). *Canaguaro* [Película].

Lumière, N., & Lumière, J. (Dirección). (1895). *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* [Película].

Lynch, D. (Dirección). (2001). *Mulholland drive* [Película].

Lynch, D. (Dirección). (2002). *Rabbits* [Película].

Mclaren, N. (Dirección). (1971). *Synchromy* [Película].

Miller, F., & Rodríguez, R. (Dirección). (2005). *Sin City* [Película].

Pasolini, P. (Dirección). (1975). *Salò o le 120 giornate di Sodoma* [Película].

Rodríguez, M., & Silva, J. (Dirección). (1966-1972). *Chircales* [Película].

Voslion, A. (Dirección). (s.f) *Saló: d'hier à aujourd'hui* [Película].

Apéndice A

Efecto Kuleshov:

Es un efecto que expresa cómo el montaje tiene una función psicológica y puede evocar con un mismo plano, yuxtaponiéndole otros planos con diferentes escenas, emociones diversas; el efecto kuleshov trasgredía el contenido del plano y se centraba en la composición y unión de los diversos planos para generar un conglomerado de diversas emociones. “no era la «realidad», por tanto, sino la técnica cinematográfica la que generaba la emoción del espectador” (Stam, 2001, p. 56).

Encuadre:

El modo específico en el que la cámara capta un determinado espacio. El encuadre va acompañado por los diversos tipos de planos y movimientos de cámara:

Constituyen el primer aspecto de la participación creadora de la cámara en la filmación de la realidad exterior, para transformarla en materia artística. Se trata de la composición del contenido de la imagen, es decir, el modo como el realizador desglosa y, llegado el caso organiza, el fragmento de realidad que presenta al objetivo y que se volverá a ver idéntico en la pantalla (Martín, 2002, p. 41)

Formalismo:

Alude a un tipo de estudio en torno a la obra artística, que la considera independiente de sus relaciones vitales, de sus relaciones con el entorno, de su contenido, es decir, se interesa por analizar la obra en cuanto a su estructura interna (Lukács 1966c, 1966d), reduciéndola a un estudio de las conexiones, digamos, sintácticas y semánticas de la obra analizada. La obra formalista (surreal, futurista, etc.) supone al arte como un conglomerado de acciones, que no depende en nada de las relaciones sociales reales, que puede escapar del mundo y hacer su mundo propio sin referente al mundo real: el arte formalista, solo le interesa generar un placer en el espectador, deleitar con lo que expresa (Posada, 1969). En ese sentido, el formalismo está interesado en la técnica artística, en mejorar el arte para el arte y no para el humano.

Leyes de la dialéctica:

Unidad y lucha de contrarios, ley del tránsito de los cambios cualitativos a los cambios cuantitativos, ley de la negación de la negación (Poltorátzki, 1969).

Montaje:

Para los cineastas más importantes de la década de los 20 (Pudovkin, Eisenstein, Kuleshov, entre otros) lo fundamental, más allá de la filmación de representaciones actorales y circunstancias determinadas, está en el montaje y en un libreto fuerte que especifique los elementos que constituyen toda la película:

La operación mediante la cual se “monta” una película es simple: consiste en pegar un plano tras otro, en una continuidad tal, que siga un orden determinado. Se ha señalado que el objetivo fundamental del montaje está en relación directa con las formas narrativas empleadas para relatar una historia fílmica. (Pulecio, p. 175)

Naturalismo y simbolismo:

El naturalismo lo entiende Lukács (1966b) -en sentido filosófico y artístico- como aquella manifestación cuya acción principal, es la de ocultar la esencia del fenómeno que aparece; se reduce la materia viva, a su inmediatez, se “fija” la realidad en su pura inmediatez, falsificación de lo real. El simbolismo y el naturalismo son entendidos como aquellas manifestaciones artísticas que deforman el reflejo de los rasgos típicos, el primero se centra en los rasgos meramente psicológicos, escindiéndolos de su entorno social, describiendo lo emocional como “perplejidad y desconcierto” (Posada, 1969, p. 15); mientras que en el segundo, lo importante es describir con detallada minuciosidad el entorno y el ambiente, se desliga la actividad humana de su *relación dinámica*, deja de coexistir con el mundo y pasa a ser un ente de actividades *arbitrarias e incomprensibles* (Posada). Por ejemplo, “el impresionismo se consagra aún más a la aprehensión de lo superficial y al abandono de lo esencial” (Posada, p. 15).

Teoría del reflejo desde la psicología genética:

Vygotski (1991) nos da una aproximación a lo que es la conciencia, nos dice que ésta es “la sensación de las sensaciones, exactamente igual que las simples sensaciones son la sensación de los objetos” (p. 9), añade que la conciencia no es un simple reflejo, ni un excitante es un sistema de reflejos. Es en el habla donde se encuentra la fuente del comportamiento y de la conciencia, especificando que el conocimiento y la relación con el mundo es activa, explicando que excite un sistema de reflejos de contacto social, es decir, cuando se oída una palabra esto produce o es igual a un excitante, la respuesta a esa palabra es equivalente al reflejo, de esto se sigue que el reflejo es producto del excitante y la conciencia es un producto conjunto y social (Vygotski, 1991). Propone pues que, la diferencia entre conciencia y mundo

estriba sólo en el contexto donde se dan los fenómenos, de ahí que el mundo sea del ámbito de los excitantes y la conciencia son mis propios reflejos, “reflejos de reflejos” (p. 17). “Pero precisamente la capacidad del reflejo (sensación del objeto) de ser un excitante (objeto de sensación) para un nuevo reflejo (nueva sensación) convierte a este mecanismo de conciencia en uno de transmisión de reflejos de un sistema a otro.” (p.9). Vista desde la psicología genética, lo propiamente importante, no es el reflejo sino el comportamiento, pero no se deja de admitir a la conciencia como producto de la materia y como un sistema productor del reflejo de dicha materia. “La materia es una categoría filosófica que sirve para designar la realidad objetiva, que es dada al hombre en sus sensaciones, que es copiada, fotografiada, reflejada por nuestras sensaciones, existiendo independientemente de ellas.” (Lenin, 1975, p.157)

Vygotski señala la importancia de vincular el análisis introspectivo sistematizado, (teniendo en cuenta lo variable de esta subjetivación) con el análisis objetivo, es decir que, una crítica que plantea Vygotski es que varias ramas de la ciencia y sobre todo la psicología experimental, pretenden dar una explicación del comportamiento humano sin dar una explicación de la psique -Vygotski dice que la psique es el mismo comportamiento, que es un sistema de reflejos inhibidos (Vygotski, p.6)-, o el contrario dar una explicación de la psique sin estudiar el comportamiento humano. Vygotski al determinar que las ciencias se crean unas bases que, por sí solas, no producirán un saber certero y verdadero, sino que se generará un saber meramente endógeno, enfrascado en sí mismo y sin co-relato con otras ciencias. Surge una necesidad de vincular dinámicamente los diferentes desarrollos del pensamiento y las diferentes formas de conocimiento científico.