

**El pensamiento acerca del cine de György Lukács.  
Una estética relacional**

György Lukács' Thought about Cinema.  
A Relational Aesthetics

O pensamento de György Lukács sobre o cinema.  
Uma estética relacional

Carlos Alberto Navarro Fuentes

DOI 10.15517/h.v15i2.61299



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

## El pensamiento acerca del cine de György Lukács. Una estética relacional

György Lukács' Thought About Cinema. A Relational Aesthetics

O pensamento de György Lukács sobre o cinema.  
Uma estética relacional

**Carlos Alberto Navarro Fuentes<sup>1</sup>**

Investigador independiente

Ciudad de México, México

✉ albertoballack1972@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-4647-9961>

**Fecha de recepción:** 27 de agosto de 2024

**Fecha de aprobación:** 10 de mayo de 2025

### Resumen

El objetivo central de este ensayo es mostrar el pensamiento estético-cinematográfico de György Lukács. Lo anterior se hace partiendo de los textos sobre el tema en su juventud, en donde expone sus ideas con respecto a los pros y los contras que él observa en este nuevo arte y su potencial desarrollo, así como sus inciertos alcances en función del desarrollo técnico y la relación que mantiene con otras artes como el teatro, la fotografía y la pintura, por un lado; y, revisando los textos más maduros del pensador húngaro, donde sugiere una serie de conceptos crítico-epistemológicos para pensar con mayor científicidad la naturaleza estética, sociológica, política y técnica del cine, por otro lado. Se concluye que la teoría estética de Lukács en general, y la específica sobre el cine, continúan teniendo una importancia significativa para comprender y estudiar el cine como expresión artística.

**Palabras clave:** cine, estética, desarrollo científico, fotografía

### Abstract

The central objective of this essay is to show the aesthetic-cinematographic thinking of György Lukács. The above is achieved based on texts on the subject in his youth, where he exposes his ideas regarding the pros and cons that he observes in this new art and its potential development,

---

<sup>1</sup> Posdoctorado en Estudios Sociales, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), México; Doctor en Teoría Crítica, especialidad en Filosofía, 17, Instituto de Estudios Críticos, México; Doctor en Humanidades, con especialidad en Ética, Tecnológico de Monterrey, México.

as well as its uncertain scope based on technical development and the relationship it maintains with other arts such as theater, photography and painting, on the one hand; and, reviewing the most mature texts of the Hungarian thinker, where he suggests a series of critical-epistemological concepts to think more scientifically about the aesthetic, sociological, political and technical nature of cinema, on the other hand. It is concluded that Lukacs's aesthetic theory, in general; and, the specific theory on cinema, continues to have significant importance for understanding and studying cinema as an artistic expression.

**Keywords:** cinema, aesthetics, scientific development, photography

## Resumo

O objetivo central deste ensaio é mostrar o pensamento estético-cinematográfico de György Lukács. Para isso, parte-se dos textos sobre o tema em sua juventude, em que ele expõe suas ideias sobre os prós e contras que vê nessa nova arte e seu potencial de desenvolvimento, bem como seu escopo incerto em termos de desenvolvimento técnico e a relação que mantém com outras artes, como o teatro, a fotografia e a pintura, por um lado; e, por outro lado, revisa-se os textos mais maduros do pensador húngaro, em que ele sugere uma série de conceitos crítico-epistemológicos para pensar mais cientificamente sobre a natureza estética, sociológica, política e técnica do cinema. Conclui-se que a teoria estética de Lukács em geral, e a específica sobre o cinema, continuam a ser de importância significativa para a compreensão e o estudo do cinema como expressão artística.

**Palavras-chave:** cinema, estética, desenvolvimento científico, fotografia

## 1. Introducción

No es sorpresa para nadie que gran parte de la obra y la figura del gran pensador húngaro György Lukács haya permanecido durante décadas en un estado de latencia muy próximo al olvido. Pero, en la actualidad, sus estudios críticos de corte político-sociológico e histórico-ideológico están comenzando a retomar interés en diversas partes del mundo, por la riqueza conceptual y profundidad teórica de estos, por un lado, y, la exigencia histórico-metodológica que comportan y de los cuales se puede “rascar” para intentar comprender el mundo actual partiendo de ciertas categorías como inconsciente, ideología, resistencia, clase, intelectualidad y conciencia de clase, entre otras categorías propias del pensamiento contemporáneo (Bedeschi, 1974; Sziklai, 1987).

Si esto sucede en cuestiones relativas a las Ciencias Sociales mejor reconocidas como tales, ¿qué podríamos esperar que sucediese con el pensamiento de este autor en el ámbito de las Humanidades, donde, a pesar de todo, su obra *Estética* (Lukács, 1967a) parece gozar aún de cierto respeto, pero pocos citan y, más aún, menos conocen? Lo anterior podría presentar todavía un panorama más desolador si exceptuamos de la afirmación anterior sus estudios sobre el arte (pintura, teatro y fotografía) y la literatura (alemana y húngara en particular), la novela y la teoría literaria (Garrido, 1992). Pero, ¿sobre el cine? ¿Cuántos estaremos enterados acerca de que György Lukács pensó el cine, sus alcances y limitaciones, potencialidades críticas y pedagógicas, por un lado, y desventajas relacionadas con la manipulación, el control y los usos ideológicos en el peor de los sentidos, por otro?

El cine, ciertamente, nace en un contexto ideológico burgués y basado en el régimen de la representación, donde lo más admirable parece ser la ilusión de movimiento figurativo y la dialéctica prevaleciente entre ciencia y técnica, por un lado, e ideología y estética, por otro. La relación entre ambos lados, siendo al principio significativamente lábil y poco elástica, comienza a cambiar inevitablemente. La ciencia y la técnica, que nunca se han llevado mejor que a partir del matrimonio que hallaron bajo la autoridad del capitalismo, trajeron al cine los nuevos avances y descubrimientos en ámbitos en los cuales el quehacer cinematográfico se vio beneficiado inevitablemente, como fue el caso, solo por citar algunos ejemplos, de la física óptica, el conocimiento de la persistencia retiniana, la invención de la película fotosensible, entre muchos otros que no han dejado de sumarse.

Para Lukács, la misión y el poder de la teoría y la crítica, no solo en el ámbito cultural *grosso modo*, sino también, y sobre todo, específicamente en las esferas educativa y cinematográfica, radican en la resistencia que sea capaz de hacer frente a la manipulación ideológica de la cual pueda ser objeto la población, aprovechando los avances y el progreso tecnológicos a nivel masivo que el cine pueda alcanzar rápidamente. Si bien es cierto que Lukács escribió muy poco sobre cine, a sus ideas al respecto bien podríamos concederles una “vuelta de tuerca” en la actualidad, puesto que podrían contribuir a remover un poco nuestras comprensiones, convicciones y nociones acerca del llamado “séptimo arte” y lo que gira en torno a este. Intentémoslo y mantengamos por

un momento en suspenso nuestros resquemores, prejuicios y sospechas acerca de este filósofo marxista que se negó a abandonar Hungría en pleno periodo en el que el estalinismo dominaba aquella región de Europa y de cuyo régimen él también criticó severamente. Esto porque, por encima de todo esto, finalmente, como bien afirman [Ramé y Claramonte \(2019\)](#) en su obra *No lo saben, pero lo hacen. Textos sobre cine y estética de György Lukács*:

*No lo saben, pero lo hacen.* Esta frase... es un intento de provocar una búsqueda, un juego de sentido a priori, partiendo de que el lector no sepa que pertenece a *El Capital* de Marx y que György Lukács la eligió para encabezar su *Estética*. (p. 23)

En el mismo sentido se pronuncian [De la Calle y Soler Álvarez \(1985\)](#) sobre la agudeza y el rigor metodológico y conceptual del pensador húngaro en su obra *Lukács: Estética y Poética*, afirmando lo siguiente:

Vuelve una y otra vez sobre el mismo tema, enfocándolo desde distintas perspectivas, a través del conjunto, variado y disperso, de sus aportaciones. Y si esto fuera poco, lo voluminoso de su producción añade una dificultad más, que debe sumarse a cuantas presenta su fecundo pensamiento, tan inestable como su biografía, entreverada de éxodos, cargos políticos, retractaciones y conatos revolucionarios. (p. 72)

En *Reflexiones sobre una estética del cine*, [Lukács \(1989\)](#) contribuye, y mucho, como punto de partida, no solo por ser una reflexión teórica y crítica cuando el cine se encontraba dando ese salto (*horror vacui*) “al vacío” del mundo silente al sonoro, uno de los saltos o quiebres epistemológicos más intensos, si no es que el que más decisivo, en la historia del cine, desde la perspectiva que se le quiera analizar, de acuerdo con la misma *Estética* de Lukács. Para ello, y mientras tanto, dado el enfoque, reconocimiento y objetivo que se pretende lograr en este trabajo, resaltar la sistematización teórica del cine como arte que acomete Lukács, con esa combinación de claridad y rigor conceptual que caracterizó su obra en general, resulta imprescindible para continuar, recuperar y actualizar la comprensión y crítica del “séptimo arte” en nuestra época, a punto de culminar la primera cuarta parte del siglo XXI, sobre los siguientes supuestos que deben tenerse en consideración: (a) asumirlo entonces y hoy como un arte nuevo y cambiante, respectivamente, diferenciado del teatro, la fotografía y otras formas artísticas como fue durante el tiempo en que lo pensó, en función de su legado narrativo, al cual podamos acudir a investigar; y (b) a partir de la necesidad de una “dramaturgia propia” (*medio homogéneo*). Afirma [Lukács \(1966\)](#), en *Problemas del realismo*, que, “es de lamentar, sin embargo, que el desarrollo verdaderamente dramático de los pensamientos se vea sustituido en ellos por una mera sucesión cinematográfica de las imágenes” (p. 169).

Estos aportes, posteriormente desarrollados por teóricos reconocidos como Balázs, Eisenstein, Pudovkin, entre otros, constituyen las bases de la estética cinematográfica que se propuso y nos legó Lukács, la cual continúa funcionando como testamento vivo, dispuesto a confrontarse con quien desee retarlo con argumentos, conceptos y rigor metodológico. Lukács puede afirmar

que “todo es posible” en el cine, aun si se considera la fase “muda” como un temporal desaguado técnico, donde las distancias entre “posibilidad” y “realidad” se reducen a su mínima expresión hasta confundirse. Así, de alguna manera, el cine concreta la promesa incumplida propia de los líricos del romanticismo alemán, es decir, la de hacer realidad el sueño<sup>2</sup>. No obstante, Lukács era consciente de las posibilidades y los alcances que podría llegar a tener el cine en la medida en que la técnica así se lo permitiera; le preocupaban, y mucho, los usos y fines para los cuales este pudiese utilizarse.

## 2. Aproximaciones a una estética del cine

El pensamiento estético de Lukács (1967a, 1967b) resulta sumamente relevante en la actualidad, en virtud de que se trata de un desarrollo intelectual sobre los procedimientos y modos de hacer de la estética basados en la autonomía y la especificidad de estos, lo cual, a pesar del rigor y de la exhaustividad crítica, no se desentiende de la dimensión ética y política, en aras de favorecer, no de modo unilateral, sus reflexiones estéticas en general y sobre el cine en su especificidad. De esto trata, en particular, el primer volumen de *La peculiaridad de lo estético*, esencial a la *Estética* del filósofo, en donde este último indaga sobre aquello que considera específico al ámbito de lo estético como modo de hacer autónomo, aunque no indiferente a otros campos, como sería la indagación en el conocimiento científico (Lukács, 1967a). El pensamiento estético es, para Lukács, un intento por dar cuenta de la realidad, por construirla a partir del reflejo de esta que se extrae con el pensamiento y el rigor en su observación y estudio.

Este tipo de reflejo de la realidad consiste en lo que el húngaro entiende como *reflejo antropomorfizador*; esto significa el modo en el cual los seres humanos humanizamos el mundo, lo hacemos habitable e intentamos traducirlo de modo que podamos aproximarnos a su comprensión a partir de las formas que conocemos. Lo anterior, sin que dicha aproximación implique una voluntad por abarcar la totalidad del mundo en toda su extensión, como si fuera posible abarcarlo todo en un pensamiento, sino solo una parte a la vez, limitada pero con toda la intensidad que nos sea posible. A esto, Lukács (1967a) lo llama *particularidad concreta*, la cual nos remite, en términos lukácsianos, a movernos sobre una cuerda tensa en las alturas, cuyos extremos son lo puntual y lo universal, en relación siempre dialéctica, incierta y no sin polémica.

Lukács (citado en Monterde, 2001) concebía que la distancia entre el ser humano y la realidad, a través del cine, se reducía mediante la utilización singular de los recursos fílmicos y la capacidad alegórica que este medio, en conjunto con la técnica, podía lograr. En la *Estética*, resalta la importancia diferenciada que tiene la experiencia artística cinematográfica, la cual se maximiza al pasar del cine mudo al sonoro. Sus reflexiones acerca del cine también fueron cambiando en la medida que este escribía su historia y se afianzaba dentro y fuera de sus límites con respecto al teatro, la fotografía y la pintura, por un lado, y por otro lado, en función de la evolución de

---

<sup>2</sup> Sobre el pensamiento acerca del cine de Lukács y la “imaginación romántica”, ver McConnell (1977).

los diversos géneros cinematográficos, las constantes innovaciones y desarrollos tecnológicos, los usos didácticos e ideológicos, de los cuales, hasta nuestros días, el cine sigue siendo objeto. Por lo tanto, la autenticidad, la autonomía, las posibilidades narrativas, el lenguaje, entre otros aspectos del cine, fueron, en su madurez intelectual, elementos que problematizó con una visión más crítica y *enteramente humana* décadas después. De la misma manera, [Lukács \(1967a\)](#), tomando distancia del teatro y otras manifestaciones artísticas dominantes en su época, afirma que:

Esta proximidad a la vida determina las cuestiones estilísticas decisivas del *filme*. Hay en el cine una tal elasticidad del medio homogéneo que muchas veces se tiene una verdadera labilidad, porque la inmediatez segunda de la conformación artística tiene que situarse muy cerca de la inmediatez de la vida. El aspecto subjetivo de esta cons- telación corresponde exactamente a su esencia objetiva: la transformación del hom- bre entero de la cotidianeidad en el hombre enteramente tomado, orientado al mundo propio del hombre homogéneo, es aquí mucho menos violenta y repentina que en las demás artes. (p. 493)

Prosigue el filósofo:

Por eso en el reflejo estético de la realidad esta nueva relación se convierte en momento dominante frente a la genericidad meramente natural. Como el drama es el arte en el cual se expresa casi exclusivamente el mundo del hombre en su totalidad interior y en su propio ser-para-sí, su mimesis expresa del modo más tajante esa nueva situación ontológica. ([Lukács, 1967b](#), p. 187)

Los teóricos soviéticos van a continuar profundizando en estas concepciones, bajo sus pro- pias ideas de lo que, estética e ideológicamente, debe funcionar. No obstante, fue [Balázs \(1977\)](#) quien prosiguió, con exhaustividad e interés estético-científico, estos desarrollos lukácsianos. Este teórico enuncia:

El montaje como uno de los principios que caracterizarían el lenguaje cinematográfico; [el cual] asegura la inserción de los planos en una serie ordenada. Es sobre este montaje que la historia del cine, desde fines de la década de 1910, y la de las teorías cinemato- gráficas, expone dos grandes tendencias bien diferenciadas. Por un lado, la de aquellos cineastas y teóricos para quienes el montaje como técnica de producción es considerado como el elemento dinámico del cine. (p. 165)

Era la concepción estética que se tenía en dicha época, en la cual el cine era pensado con cierta conexión artística, indudablemente, pero también, y en paralelo, de modo más utilitario, es decir, con motivaciones e intencionalidades políticas e ideológicas. Los filmes soviéticos de la década de 1920 fungen como un paradigma en torno a esta postura. Para [Eisenstein \(1990\)](#), por ejemplo, el montaje representa el papel que toda obra de arte se señala a sí misma, “la necesidad

de la exposición coordinada y sucesiva del tema, el contenido, la trama, la acción, el movimiento, dentro de la serie fílmica y su acción dramática como un todo” (p. 11). Afirma Lukács (citado en Monterde, 2001) que en el cine

Todo es posible: esta es la intuición del mundo del cine, y puesto que en cada instante aislado su técnica expresa la verdad absoluta (aunque empírica) de este momento, la vigencia de la “posibilidad” queda suprimida como categoría contrapuesta a la “realidad”: ambas categorías son equiparadas, se convierten en una identidad. “Todo es verdadero y real, todo es igualmente verdadero e igualmente real”: esto nos lo enseñan las secuencias de imágenes del cine. De este modo surge en el cine un mundo nuevo, homogéneo y armónico, uniforme y rico en cambios, al cual corresponden en los mundos de la Literatura y de la vida el cuento y el sueño: la máxima viveza, sin una tercera dimensión interna; una sugestiva unión mediante la simple sucesión; realidad rigurosa y fiel a la naturaleza y extrema fantasía; el aspecto decorativo de la vida común, no patética. En el cine puede realizarse todo aquello que el romanticismo había esperado —en vano— del teatro: movimiento extremado y no cohibido de los personajes, completa viveza del fondo, de la naturaleza y del interior, de las plantas y de los animales; pero una viveza que de ningún modo esté unida al contenido y a los límites de la vida común. Los románticos intentaron, por consiguiente, imponer al escenario el carácter fantásticamente cercano a la naturaleza de su sentimiento del mundo. (pp. 137-138)

Lukács, para este momento, ha madurado: ha visto mucho más mundo del que había apercibido unas décadas antes, cuando se acercó por primera vez a reflexionar sobre el cine. Este último, y el mundo, han cambiado vertiginosamente. Una prueba de ello es su desencanto con la manera en la cual han “evolucionado” los acontecimientos políticos, sociales y estéticos, de los cuales el cine no queda inmune bajo la invasión estalinista en la zona este de Europa, incluyendo Hungría, hecho que no duda en criticar. El pensamiento (estético) cinematográfico de Lukács no deja de volverse más rico epistemológicamente, aportando y poniendo en relación nuevas categorías, teorías, métodos y conceptos a partir de los cuales puede pensarse el cine de manera más crítica, ética, científica y humanista. Así, establece distinciones con respecto a la diferenciación del cine en relación con el teatro y las ventajas expositivas y de recuperación que el filósofo húngaro ve en el cine en cuanto a la “categoría” específica del drama.

### 3. El pensamiento cinematográfico de Lukács. Una epistemología en construcción

Resulta significativo el uso de conceptos diversos que emplea Lukács, inherentes a lo estético, para poder entender aquello de lo que se trata el cine para él, pero yendo más allá del ámbito meramente estético, como sería el caso aquí reflexionado, sobre los diferentes usos y recursos conceptuales y desarrollos teóricos de los que se vale, para entender el cine no solo como una refiguración de la realidad en términos naturalistas, sino también justificando, en paralelo, la existencia e importancia de este como arte y fenómeno estético. Lukács sabía muy bien que los

recursos lingüísticos y narrativos del cine podían emplearse de modos muy diversos, tanto éticamente positivos como negativos, así como prestarse también a fines propios de la manipulación, el adoctrinamiento y lo ideológico. Lo anterior, dando por sentado que el espectador comprende muy bien que, en el cine, no es la verdad lo que se busca como fin u objetivo, como podría entenderse en términos científicos o *desantropofornizadores*, sino lo verosímil o *antropomorfizante*:

Lukács individualiza la especificidad del cine en la dialéctica entre presencia y ausencia, ser y no ser, que caracteriza la imagen en movimiento: radicalmente diversa de la especificidad del teatro fundado en el ‘presente’ y en el que ‘el ser coincide con la operación’.  
(Grignaffini, 1989, p. 35)

El texto de las *Reflexiones sobre una estética del cine* suele situarse como texto temprano en la obra de Lukács (1989). Al haber sido publicado en 1913, dentro de la obra completa del filósofo húngaro, se le considera aún adherido a su época como pensador premarxista. Es de llamar la atención el hecho de que, en realidad, no dedicó mucho tiempo a reflexionar sobre el cine y su quehacer como arte en su voluminosa obra de cuatro tomos *Estética* (Lukács, 1967a, 1967b) ni en otras.

En esta obra, Lukács (1967a, 1967b) únicamente vuelve a dedicar algunos párrafos al fenómeno del cine en desarrollo y madurez insoslayable –estaba por cumplirse medio siglo de la publicación sobre el cine de 1913–, como lo explicó en el prefacio que escribió para la obra de Aristarco (1969)<sup>3</sup> *Il dissolvimento della ragione. Discorso sul cinema*.

Últimamente, en la primera parte de mi *Estética* he intentado adoptar una posición acerca de lo que considero en principio los problemas más importantes de una estética del cine, pero, aun allí, sin tratar de pasar por competente en cuestiones particulares (que a menudo revisten en el arte una excepcional importancia) y sin intentar un examen profundo del nuevo arte en su evolución histórica. (Lukács, en Aristarco, 1969, p. 7)

Lukács (1967a, 1967b), lector de Walter Benjamin, entre otros pensadores de la relación entre la técnica y las artes, supo identificar desde un principio las posibles consecuencias positivas y negativas que la primera podría traer con respecto a la segunda en los planos social, educativo, cultural, ideológico y político, pudiendo refigurar una *Weltanschauung* manipuladora y enajenante (*kitsch*). De allí surgen las reflexiones que llenan las páginas de su obra monumental dedicada a la estética en general, y aquellas dirigidas específicamente al significado social y la esencia estética del cine, así como a los alcances masivos que su impacto tecnocapitalista podría producir en la sociedad, de carácter ideológico y cultural en particular.

---

<sup>3</sup> Guido Aristarco es considerado el máximo exégeta lukacsiano en lo que se refiere a los estudios teóricos cinematográficos desarrollados por el teórico húngaro.

En principio, cuando se lee a Lukács reflexionando sobre la especificidad del cine, no es difícil inferir que está hablando sobre el arte en general, o sobre el teatro, la literatura y la pintura de manera más específica, y acaso, desde una forma oblicua o no tan interesada, refiriéndose al cine indirectamente. Pero no es así, como hemos visto hasta aquí en este ensayo. Lo que sucede es que no se ocupó de precisar, en principio, ni de explayarse para decir mucho y alertar críticamente sobre este otro arte en pleno desarrollo. De hecho, así como procedió en sus estudios sobre la literatura, en el caso del cine, recurrió a posicionarse metodológicamente desde una perspectiva alusiva a una teoría de los géneros, dentro de su concepción amplia de la estética y sus categorías, que comenzaremos a exponer de manera breve en las siguientes líneas. Estas, a pesar de ser sumamente relevantes para comprender lo que el autor húngaro concibe acerca del cine, rebasan los límites espaciales para una merecida exposición mayor, ejemplificación y desarrollo, como sería el caso de lo que refiere como los “medios homogéneos”<sup>4</sup>, inherentes a y en relación con cada uno de ellos, como veremos.

Otro de sus conceptos claves para entender el modo en el cual reflexiona el cine es la categoría aristotélica de *mímesis*, aunque lo hace estableciendo semejanzas y diferencias, estas últimas no del todo sencillas de asimilar con tan solo una ojeada. Lukács establece, a partir de esta concepción clásica en el ámbito de los estudios sobre la estética como rama de la Filosofía, una variante epistemológico-crítica a la cual llama *mímesis duplicada*<sup>5</sup>, la cual no deja de entablar relaciones, no exentas de tensión y polémica, con otro concepto clave del imaginario estético lukácsiano:

---

<sup>4</sup> Por *medio homogéneo* Lukács (1967a, 1967b) entiende una suerte de “lugar ontológico” en el que el cine, como arte productor de experiencias estéticas, ocupa un territorio en el que existen y deben respetarse ciertas reglas del juego por parte de quienes participan en este, alejando de su espacio toda distracción y ruido que impidan u obstruyan jugarlo. El *medio homogéneo* tiene límites porosos, tanto espaciales como temporales, en cuyo interior existe una “legalidad” que exige actuar con coherencia y especificidad entre una multiplicidad de códigos, signos y juegos del lenguaje que varían de acuerdo con la presencia de *ilusión estética*. Lo anterior, para Lukács, permite la posibilidad de que el ser humano pueda, durante un cierto periodo de tiempo, dejar de ser *hombre entero* y se convierta en *hombre enteramente*.

<sup>5</sup> Por *mímesis*, Lukács (1967a, 1967b) entiende un concepto fundamental para entender el arte, en tanto toda obra de arte refleja e intenta imitar al mundo. En virtud de lo anterior, el cine no es la excepción, puesto que lo que refleja en el espectador es una forma objetiva de ser del mundo y de la realidad, y en donde la construcción de dicha realidad se hace a través de la *mímesis*. Es gracias a esta que lo proyectado en la pantalla —el filme— funciona con verosimilitud, en gran parte por las herramientas tomadas de la realidad por parte de la persona autora o directora para construir su realidad fílmica. Sin este recurso, la realidad reflejada por el filme, o su *construcción mimética*, no funcionarían como un reto a la inteligencia y la sensibilidad humanas (véase Wolfgang, 2002). Por *mímesis duplicada* o *reflejo doble*, Lukács (1967a, 1967b) se refiere al hecho de que el cine no nos muestra el mundo directamente, pero toma de este todos sus elementos, organizándolos, agrupándolos, dirigiéndolos y presentándonoslos con un nuevo reflejo de esa realidad: una *mímesis* que capta nuestra sensibilidad como reflejo doble con respecto al filme. De allí que sea un doble reflejo el que experimentamos como espectadores luego de la puesta en escena, el montaje, la música y el sonido agregados y otros elementos seleccionados por la persona realizadora.

el de “rasgos desantropomorfizadores del cine”, en gran parte originados o alusivos al componente tecnológico del cual el cine no es ajeno. Su concreción sirve como reflejo de lo real y base dialógica y comunicativa, por un lado, así como discursiva y semiótica, de identidad y comprensión audiovisual entre la imagen fílmica y la realidad cotidiana, por otro. Afirma Lukács (1967a) que:

En el cine, la forma tecnológica primaria, aún no estética, no es más que un reflejo visual de la realidad; ella transforma, mediante la rápida movilidad, mediante la situación continuamente vivenciable, la refiguración fotográfica en una antropomorfización, y la acerca a las formas aparentes de la cotidianeidad. La duplicación de la mimesis [sic] y su paso a lo estético tienen lugar sobre esa base. (p. 177)

De la Calle y Soler Álvarez (1985) resaltan en su obra *Lukács: Estética y Poética* la inseparabilidad que existe en el pensamiento del filósofo húngaro entre el “tono anímico”, o *unidad tonal emocional*, y el contenido ideológico en la vivencia del espectador, lo cual configura y da sostén tanto a la universalidad y popularidad del medio cinematográfico como arte, por un lado, como a la capacidad expresiva y de transmisión de contenidos y signos a la naturaleza sensible e intelectual del ser humano, por otro. Lukács (1967a) señala que:

Las piezas de realidad, agrupadas tonalmente y organizadas entre ellas, parecen producir la ideología a partir de las cosas mismas, de la realidad misma, y le dan así una fuerza de convicción inmediata, que obra — inconscientemente muchas veces — por rodeos emocionales<sup>6</sup>. (p. 201)

Frente a los riesgos y peligros que implica el cine en lo referente a las posibilidades de manipulación de las masas, en virtud sobre todo de aquello en lo que Hollywood parece estar cimentando paradigmáticamente el cine en tanto industria y negocio capitalista —lo cual ha sido confirmado por el paso del tiempo—, afirma Lukács (citado en Monterde, 2001) citando un ejemplo sobre Charles Chaplin:

Nunca fue marxista. Sin embargo, pudo mostrar de muchas diferentes maneras como [sic] podían explotarse las nuevas posibilidades técnicas del cine, al fijar —y en forma inolvidable— la imagen del hombre en peligro, de su lucha por conservar su integridad, desenmascarando a la vez los elementos insidiosos y contrastantes de esa humanidad.

---

<sup>6</sup> Lukács (1967a) emplea un término que podemos traducir como *unidad tonal emocional*, el cual se refiere a la experiencia de apreciación y aprendizaje que permanece guardada en la memoria del espectador tras ver un filme, y a la cual es posible volver reiteradamente en la medida en que más y más películas son vivenciadas. A este tono es posible regresar y recurrir cuantas veces sea necesario o requerido como clave emocional. Este tono puede ser ocasionado o resultado de una imagen, una pieza musical, la narrativa, la fotografía, la puesta en escena, un plano o encuadre, entre otros recursos cinematográficos y estéticos empleados por la persona realizadora y la experiencia sensible del espectador, contribuyendo así a producir y configurar un medio homogéneo desde el cual reconocerse e identificarse, desde la mínima huella tonal o expresión hasta la *unidad tonal global* del filme.

Al cine y a la crítica cinematográfica que se mueven en el plano extrínseco del tecnicismo debe oponerse una crítica capaz de interiorización y de profundización estéticas. (pp. 129-130)<sup>7</sup>

En las reflexiones que establece vía correspondencia con su discípulo Mészáros y algunos otros pensadores de la época que están igualmente interesados en problematizar las relaciones entre las artes —en especial la existente entre el teatro y el cine— y estos con respecto al público, se puede rescatar la importancia estética diferencial que otorga Lukács al cine en relación con el teatro, resaltando el hecho de la no presencia física del actor en el primero con respecto al segundo; o bien, la necesidad que tiene el cine de crear su propio *medio homogéneo* y la relación entre este último, el ambiente y los actores, de manera distinta a como sucede en la escena teatral. También destaca las diferencias relacionales de carácter estético entre el cine y la literatura, en donde el filósofo húngaro considera que el cine tiene mayor proximidad con el cuento que con la novela, entre muchas otros aspectos.

Lukács está convencido en que los elementos visuales, sonoros, espirituales, estéticos, entre otros, deben conformar un todo orgánico sólido en términos narrativos y artísticos, de modo que dicha unidad sea capaz de valerse del aspecto técnico y que no sea la técnica la que predomine sobre el aspecto artístico, situación que, según él, viene predominando cada vez con mayor fuerza<sup>8</sup>.

No todos los pensadores con quienes entraba en comunicación en ese entonces Lukács estaban de acuerdo con todos y cada uno de los puntos que el filósofo húngaro planteaba, los cuales concernían fundamentalmente a la estética y, en particular, al cine, el teatro y la relación de estos últimos con los públicos. En *Cinema Nuovo* —algunas de estas cartas y misivas se han transcrito aquí a pie de página y están citadas en la bibliografía para que puedan ser revisadas posteriormente; la mayoría de ellas no fueron publicadas originalmente allí, pero fueron incluidas en esta revista al tiempo—, apareció publicada una carta del comunista italiano [Barbaro \(1961\)](#), en la que critica a Lukács, tachándolo de crítico exacerbado de la técnica y furibundo materialista en relación con el cine. El italiano defendía a Balázs y ponía a Lukács al lado de Gentile<sup>9</sup> y Croce, quienes

<sup>7</sup> Existen breves pero importantes intervenciones por parte de Lukács en las que reflexiona sobre el cine. Estas suceden por medio de correspondencia con colegas, intelectuales, amigos y condiscípulos. Tal es el caso de *Cinema Nuovo*, la revista dirigida por Aristarco. Existe una carta fechada el 15 de abril de 1958, remitida a su alumno y exégeta István Mészáros, en la que contesta a un envío anterior de este —el 8 de marzo desde Turín— sobre unas notas alusivas a un trabajo amplio sobre estética cinematográfica que estaba preparando. Los dos textos aparecieron: el primero, bajo el título *Sui problemi estetici del cinematografo* ([Lukács, 1958](#)), y el segundo, menos relevante, de Lukács, titulado *Ideologia e culto della personalità* ([Lukács, 1967c](#)), en el que se asocia la postura de Lukács a la de Gentile y Croce.

<sup>8</sup> Para ahondar en este aspecto, ver [Mészáros \(1981\)](#).

<sup>9</sup> Se refería al prólogo escrito en 1934 por Giovanni Gentile para el libro *Cinematografo*, de [Luigi Chiarini \(2022\)](#), en el que señala que el problema —si el espectáculo cinematográfico tiene, o puede tener, carácter

no dudaban en priorizar la intuición sobre la expresión. [Barbaro \(1961\)](#) incluso consideraba que Lukács, con su “desprecio” por la técnica, no hacía más que desvalorizar el poder del cine, al nivel de un desinterés lukacsiano hacia el cine, sus alcances y la *forma estética*<sup>10</sup>, todo ello en virtud de lo que el italiano consideraba una postura estética idealista y retrógrada<sup>11</sup>.

#### 4. A manera de conclusión

El cine en tanto “técnica” cinematográfica nace de la mano de la posibilidad de hacer rentable una práctica tan creativa como artística, que suscita el interés de atraer ganancias en la medida en que la realidad pueda ser representada; a diferencia del teatro, que apuesta más por la presentación, y de la fotografía, que lo hace por la captura de un instante que queda *capturado en el tiempo*. Las consecuencias de lo anterior, como se ha señalado en este trabajo, no dejaron sin testear los campos ideológico, sociológico, estético y educativo, entre otros. La diferencia existente entre fines, ámbitos, usos y objetivos radicarán entonces en el cómo, es decir, en el modo de representación elegido, dejando claro que no es correcto acusar al cine de “capitalista” o “ideológico” en sí mismo, sino por las relaciones sociales (sujeto-objeto) e intersubjetivas (su-

---

artístico— ha aparecido siempre más oscurecido por el prevalecer y acentuarse de los intereses de los estudiosos del cine por su técnica.

<sup>10</sup> Por *forma estética*, [Lukács \(1967a\)](#) refiere dos cosas: (1) la experiencia estética frente a la obra de arte; (2) la tensión existente entre todos y cada uno de los elementos que, organizados, han posibilitado la obra de arte. Ambas dimensiones, de manera conjunta, dan lugar a un conflicto que permanece como si se tratase de una huella congelada, por lo que el *sujeto espectador*, a partir de esta, puede reconocer estructuras afines, coincidentes o diferenciadas, mediante las cuales pueda identificar, en un futuro, su existencia y repetición en otros filmes, estableciendo un diálogo o reconociendo la forma o el estilo fílmico recurrente o típico, autoral o de género.

<sup>11</sup> Lukács replica a Barbaro en el mismo medio del Partido Comunista Italiano en donde el italiano publicó la crítica mencionada a Lukács, reconvirtiendo el ataque sufrido en una acusación de neopositivismo que el mismo Aristarco justifica en el desconocimiento lukacsiano de la trayectoria del teórico italiano, justificando a su vez al húngaro su desatención al cine por la imposibilidad de abarcarlo todo, ejemplificando que tampoco ha tenido el tiempo para pensar con la profundidad que le hubiese gustado la música o la pintura. Pero Lukács vuelve a defender justificadamente su parcial menosprecio de los factores técnicos afirmando que la técnica es un importante momento subjetivo en la conquista de una forma objetival, pero aquella solo puede ser entendida a partir de esta, y no viceversa ([Bárbaro, 1959](#)). En este mismo artículo, más adelante, rechaza la dicotomía entre neopositivismo e idealismo crociano, en virtud de que considera que el sentido de la intuición no es el mismo para él que para el filósofo italiano, afirmando que la intuición no significa otra cosa que el imprevisto paso psicológico a la conciencia de un proceso de pensamiento que se estaba desarrollando inconscientemente. Atribuirle una importancia gnoseológica o colocarla en el centro de la Filosofía es simplemente cambiar de modo arbitrario e irresponsable un elemento de método subjetivo de trabajo con la metodología objetiva del pensamiento ([Bárbaro, 1959](#)).

jeto-sujeto) que genera, lo cual incluye, por supuesto, los aspectos asociados a la mentada técnica; relaciones y elementos que no brillan tampoco se caracterizan por ser claros ni teóricamente delimitados con precisión.

El cine que comienza a estudiar Lukács es aún visto, generalizadamente, como un hijo no reconocido tanto del teatro como de la fotografía. Y, no obstante, bien podríamos afirmar que Lukács (1989) prefigura las funciones que habría de jugar la puesta en escena y el papel del montaje, en tanto “la ley fundamental de la asociación”, entendiendo esta como el acoplamiento reflejo entre “los instantes aislados” (fragmentos o unidades de montaje), que son los planos caracterizados por una cierta duración y un cierto movimiento, y que, por tanto, equivalen a la expresión “unidad empírica del montaje”, la cual conforma y configura una secuencia, y cuyo conjunto da como producto final el filme.

Analizando el texto *Reflexiones sobre una estética del cine* para aproximarnos a la comprensión que tenía Lukács (1989) sobre el cine en su juventud, constatamos la claridad intelectual con la cual no podemos sino reconocer y ponderar el gran valor que debe otorgársele, aun en nuestra tercera década del siglo XXI, a este autor. Por lo tanto, le concedamos el mérito de haber abordado con gran seriedad y rigor intelectual lo que algunos teóricos han denominado *estética relacional*, en la que sugiere, establece y pone en juego teóricamente conceptos, nociones e ideas que, producto de su valor tanto analítico como crítico, se mantienen vigentes más allá de las impostergables y deseables actualizaciones que podrían pulirlas deconstructivamente para estudiar no solo el cine, sino también el teatro, la fotografía, la pintura y otras artes que pudiesen ofrecernos mejores marcos de referencia para el análisis, la crítica, el goce estético, la didáctica y la praxis necesarias para emplear el cine como mediación para pensar y poner en práctica su valor y potencias críticas, pedagógicas e ideológicas en el mejor de los sentidos teórico-conceptuales y crítico-epistemológicos para enfrentar la realidad y actuar sobre el mundo. ¿Por qué, no?

## Referencias

- Aristarco, G. (1969). *La disolución de la razón*. (Prólogo de Lukács, G.). Universidad Central de Venezuela.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2008). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós.
- Balázs, B. (1977). *L'esprit du cinéma*. Payot.
- Barbaro, U. (1959, 22 de enero). *Lukács Il film e la tecnica*. *L'Unità*. <https://gyorgylukacs.wordpress.com/2022/06/09/lukacs-il-film-e-la-tecnica/>
- Barbaro, U. (1961). *Diavolo azzurro o diavolo giallo?* *Cinema Nuovo*, (154), 500-505.
- Bedeschi, G. (1974). *Introducción a Lukács*. Siglo Veintiuno.

- Chiarini, L. (2022). *Cinematógrafo* (Prólogo de Gentile, G.). Ediciones complutense.
- De la Calle, R. y Soler Álvarez, F. (1985). *Lukács, estética y poética*. Nau Libres.
- Eisenstein, S. (1990). *El sentido del cine*. Siglo XXI.
- Garrido, M. (1992). *La teoría literaria de György Lukács*. Amós Belinchón, D. L.
- Grignaffini, G. (1989). *Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto*. CLUEB.
- López, J. (1978). *De lo trágico a lo utópico: Sobre el primer Lukács*. Monte Ávila.
- Lukács, G. (1958). Cartas, dos textos-cartas con preguntas y respuestas entre ellos. *Cinema Nuovo*, VI(35), 128-137.
- Lukács, G. (1966). *Problemas del realismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Lukács, G. (1967a). *Estética 1. La peculiaridad de lo estético*. Grijalbo.
- Lukács, G. (1967b). *Estéticas 4. Cuestiones liminares de lo estético*. Grijalbo.
- Lukács, G. (1967c). Ideología e culto della personalità. *Cinema Nuovo*, XVI(188).
- Lukács, G. (1970). *Historia y conciencia de clase*. Instituto del Libro.
- Lukács, G. (1989). *Sociología de la literatura*. Península.
- McConnell, F. (1977). *El cine y la imaginación romántica*. Gustavo Gili.
- Mészáros, I. (1981). *El pensamiento y la obra de Lukács*. Fontamara.
- Monterde, J. (2001). Una aportación para una futura estética del cine. *Archivos de la filmoteca*, 37, 122-133.
- Perniola, M. (1997). *L'estetica del Novecento*. Il Mulino.
- Ramé, J. y Claramonte, J. (2019). *No lo saben, pero lo hacen. Textos sobre cine y estética de György Lukács*. Plaza y Valdés Editores.
- Sel, S. y Gasloli, L. (2002, 19-20 de noviembre). A propósito de "Reflexiones sobre una estética del cine" (1913) [Conferencia]. Coloquio Georgy Lukács: Pensamiento vívido, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. <https://unsam.edu.ar/cedinci/PDF/Coloquios/Compilado%20Lukacs.pdf>
- Sziklai, L. (Ed.). (1987). *La obra de Lukács hoy* (vol. 1). Fondo de Investigaciones Marxistas.

Wolfgang, B. (2022, 19-20 de noviembre). *Una lectura crítica de las “Cuestiones liminares de la mimesis estética”* [Conferencia]. Coloquio Georgy Lukács: Pensamiento vívido, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. <https://unsam.edu.ar/cedinci/PDF/Coloquios/Compilado%20Lukacs.pdf>