

El Diario del joven Lukács

Silvia Nora Labado (FFyL, UBA) *

I

El diario es, al comienzo, solo páginas en blanco. No obstante, Lukács sabe qué es lo que lo va a componer: "letras escritas con mi sangre" (Lukács, 1985a: 73); es decir, palabras y vida, insustituibles en el diario en tanto género autobiográfico. Todo diario aspira, además, a dar testimonio del curso incierto del presente: afirmar lo nimio, lo cotidiano; interrogarse sobre lo significativo. "¿Quién de los antiguos pasará al nuevo diario? ¿Cuáles serán los nombres nuevos que llenarán con letras escritas con mi sangre esta cantidad aterradora de papel blanco?" (Lukács, 1985a: 73): asedio del devenir, es decir, de la irresolución actual entre lo que queda del pasado y la pura potencialidad futura.

En sus reflexiones sobre el *journal*, Julien Green manifiesta lo ilusorio que es, precisamente, cualquier intento de fijar el presente: "Nous savons bien qu'immobiliser le présent n'est pas possible, qu'à peine avons-nous eu conscience d'un moment que déjà il est derrière nous; aussi ne veux-je pas dire que tenir un journal arrête, littéralement, le temps dans sa course, mais cela nous apporte un certain réconfort de pouvoir nous dire que cette course irrésistible, il nous est donné d'en fixer les points de repère" (1987: 105). Para Green, sin embargo, en el diario puede quedar algo de ese movimiento ininterrumpido -un hecho, un gesto- que constituye, de alguna manera, un resguardo contra el olvido. El diario no es un género de la memoria; viene, no obstante, al amparo de esta cuando, humana y frágil, abandona al individuo; como olvidar es en algún sentido morir ("Un homme dont la mémoire est en faillite sent que la mort l'a déjà touché au front" (Green, 1987: 109)), la lectura *a posteriori* del diario permite, a su autor, acercarlo al hombre que fue. No ajeno a contradicciones, este intento de resguardar la memoria puede volverse, en su exceso, aberrante: Green narra que, siendo muy joven, se propuso escribir un diario que finalmente debió abandonar "parce que j'étais tellement occupé à tenir ce journal que je n'avais plus le temps de vivre" (Green, 1987: 115-117). En este primer intento autobiográfico, Green es lo que será, un escritor, puesto que la escritura está en el centro de su experiencia. Perversión del género o, quizás, destino inevitable para quien tiene por oficio escribir.

El diario del joven Lukács es también, como el primer diario del joven Green, un texto singular. A pesar de los planteos iniciales, que parecerían enmarcarlo en lo típico del género (i.e.: la contemporaneidad de los hechos narrados, la comunidad entre escritura y vida), el diario que Lukács escribió entre 1910 y 1911 es, en gran medida, un éxodo hacia el pasado. De este modo, la cualidad distintiva que Philippe Lejeune encuentra entre el diario y el relato autobiográfico, es decir, "la perspective rétrospective du récit" (Lejeune, 1996: 14), se vuelve difusa en el texto de Lukács: el desvío aparece, entonces, cuando los recuerdos pueblan el presente.

II

En "Georg Lukács e Irma Seidler", Agnes Heller afirma que "[l]as líneas divisorias entre el diario y la obra ensayística se vuelven borrosas: ¿qué ha extraído cada uno del otro? [...] ¿Qué estaba antes aquí: las formas o la vida?" (2000: 43). Para la autora, la relación Lukács-Seidler está en la base de estos interrogantes. El diario, testimonio de la vida, se confunde con la obra: también aquí acecha el riesgo, bien advertido por Green, de lo indiferenciado. Pero Seidler está además en el centro del otro desvío, el temporal, en la medida en que Lukács solo puede configurarla a través del recuerdo; alejarla del presente es el medio del que dispone para conjurar la potencialidad de su existencia: "[...] cuando el hombre mira a su alrededor no ve caminos y encrucijadas, nunca encuentra contrarios tajantemente separados unos de otros; todo fluye y se funde y se transforma en lo otro. Sólo cuando apartamos los ojos de algo y volvemos a mirarlo al cabo de mucho tiempo lo uno se ha convertido en lo otro; tal vez ni siquiera entonces" (Lukács, 1985b: 61-62).

Las anotaciones que van desde el inicio del diario, en abril de 1910, hasta el 24 de mayo de 1911, multiplican las evocaciones de Irma. No es la misma imagen, inmovible, que vuelve una y otra vez, sino que la sucesión de recuerdos rehuye la inmovilidad: estos varían a medida que el tiempo, contemporáneo del diario, discurre, puesto que la memoria se va alterando y parece ratificar, al joven Lukács, en el camino del ascetismo -de Irma queda, antes de su muerte, solo el nombre-.

El 27 de abril, Lukács escribe: "¿Acaso no empieza con ella -aun cuando desde una perspectiva y estado de ánimo diferentes-, no empieza con ella también este cuaderno?" (1985a: 75). Esta invocación a Irma es la primera de una sucesión que permite confirmar la tendencia hacia el pasado de gran parte del diario; en efecto, en los días siguientes, el autor anota: "Irma es la vida. Ha surgido de nuevo el recuerdo de una excursión a la isla Margarita" (Lukács, 1985a: 77); o bien: "El recuerdo de un leve encuentro con ella vale más que que toda una vida junto a cualquier otro" (Lukács, 1985a: 78). Existen, además de estas reminiscencias, indicios de lo indistinto ("¿La relación humana daba forma a la filosofía o la filosofía concedía forma a la relación humana?"; Heller, 2000: 43): Lukács escribe en su diario, más de una vez, la dedicatoria de *El alma y las formas*; en tanto homenaje tributado a Irma, estas palabras no escapan al modo en que aquella es configurada a lo largo de este escrito autobiográfico. Nuevamente es la memoria, entonces, la que impera en estos breves textos; textos que representan un patrimonio de la obra, pero que son indisociables de la vida: así, el 18 de mayo, Lukács ensaya: "In memoriam, 18-XII-1907" (Lukács, 1985a: 83), con lo que intenta hacer presente el día de su primer encuentro con Seidler; luego, más adelante, propone: "En recuerdo de mis días florentinos" (Lukács, 1985a: 93).

La rememoración persistente de Irma no es, sin embargo, estática. Durante el año que transcurre entre el inicio del diario y su muerte, las alusiones a ella van mutando; o, mejor dicho, ella misma, proyección de un artífice, se desmembra, se vuelve cada vez más irreal, finalmente desaparece. Al comienzo, la nostalgia cae sobre los encuentros ("Cada persona representa las veces que uno se encuentra con ella"; Lukács, 1985a: 79); se añora la luz del sol, el calor de las presencias. Seidler encarna -al igual que Popper- esta materialidad perdida:

[...] su vida espiritual [la de Seidler y Popper] es más perceptiva, y por ende más inmediata que la mía; por consiguiente encontraron en el orden del pensamiento cosas -o me las hicieron descubrir a mí- a las que mi orden de experiencias, esencialmente asensual, asexual, racionalista, no hubiera llegado jamás. Por esto

todo había resultado tan fructífero. Por esto también todo tan estéril con los demás (Lukács, 1985a: 88).

Esta melancolía, que anula el presente en su intento por restituir el pasado, exterioriza una aflicción que gira en torno a la experiencia sensorial más inmediata: es el tiempo de recordar la voz de Irma ("Georg conoció a Irma en 1907. Fue en medio de invitados ruidosos que advirtió una voz femenina de timbre inusual. Partió tras esa voz moviéndose de cuarto en cuarto en busca de su dueña... y la encontró"; Heller, 2000: 45); es el tiempo de añorar, también, los paisajes florentinos, o algún furtivo contacto. Más adelante, la nostalgia va perdiendo cuerpo, se va desvaneciendo; queda solo la imagen, la foto, dissociada de la vida afectiva, instrumento útil para la obra:

[...] desde hace varias semanas estoy convencido de que han terminado todas las emociones relacionadas con Irma. No pienso en ella jamás. Encima de mi escritorio -por motivos de estilo para mi ensayo sobre Philippe- tengo su retrato. Pero apenas lo miro, y si lo hago lo encuentro infinitamente ajeno. Tampoco su imagen me viene nunca a la memoria. Ha desaparecido" (Lukács, 1985 a: 100).

El olvido consume a Irma; no es quien olvida, aquí, quien muere, sino quien es olvidado. La persona se transfigura en símbolo, la nostalgia se levanta por encima de su objeto: "Ahora la espera de un milagro es por entero incorpórea e impersonal. Irma es sólo un nombre" (Lukács, 1985a: 94).

III

El cuarto de trabajo, en Weimar, es el escenario de esta pérdida de la mujer y de su mitificación. En este ámbito estrecho y anónimo, el trabajo constante arrastra consigo la existencia del cuerpo, de los otros y también del ensayista; solo en el diario, sucedáneo de la vida, puede, para aquel, aparecer algo de su realidad material: "¿No es sorprendente? La lámpara de mi habitación está colgada en un sitio inadecuado -mi mano proyecta su sombra sobre el papel- y me molesta para escribir cualquier cosa: cartas, el diario. Pero no cuando trabajo. [...] Ya van tres noches de trabajo... y no lo noto" (Lukács, 1985a: 100). En apariencia banal, este detalle de la luz que echa sombra en el papel llega a ser, sin dificultad, sinécdoque de un estadio en el que el trabajo solitario es lo único que cuenta. En efecto, el diario expone una sucesión de etapas en las que los espacios y la luz son acompañantes significativos de la experiencia: los comienzos del relato se asocian con la nostalgia de los paisajes meridionales, de la calidez; luego, solo cuentan el encierro y la mesa de trabajo; por último, la oscuridad: cuando el diario retorna al presente y recupera su esencia, no hay más que opacidad.

El destierro que impone el trabajo se desprende de una concepción según la cual vida y obra son mutuamente excluyentes ("Hay hombres para los cuales -para que puedan llegar a ser grandes- todo lo que recuerda simplemente la felicidad y la luz del sol tiene que estar eternamente prohibido"; Lukács, 1985b: 64). Así, tal como señala Lee Congdon, "[...] Lukács believed that the artist (man) had to stand apart from life if he wished to create, for the moment he permitted himself to engage life, he lost the perspective necessary to creation" (1983: 22). El diario testimonia esta disociación, que hace de Lukács un nuevo Midas; la condición necesaria del bienestar es, tal como lo expresa reiteradas veces, la constancia en el trabajo: "Apenas un poco de productividad interior y ya me siento bien, no necesito a nadie" (Lukács, 1985a: 87). El ápice de esta consagración a la obra se manifiesta con el

cambio de escenario: luego del cuarto cerrado, nuevamente Florencia. Sin embargo, el lugar no hace que el pasado vuelva a vivir (la nostalgia ya se ha elevado por encima de su objeto); en la ciudad italiana todo persiste, menos Irma: "Florencia sin Irma -y, sin embargo, hay algo importante, las mismas cosas que entonces: Giotto y Miguel Ángel-" (Lukács, 1985a: 102).

Lukács llega a percibir lo monstruoso de este ascetismo; al igual que Midas, también él puede contemplarse a sí mismo con horror: "En definitiva, ¿qué condición de vida es ésta que precisa continuamente de la embriaguez del trabajo para 'sentirse bien'?" (Lukács, 1985a: 90). En el espacio incorruptible, el cuarto cerrado, hay entonces lugar para otra sinécdoque reveladora -el revólver-, ya no de la obra sino más bien de la consternación. Ahora sí, definitivamente excluida, la vida cede su lugar al trabajo y a las fantasías de muerte.

En febrero de 1911, Lukács se propone concluir el diario; de la provocación que había sido, casi un año antes, el cuaderno en blanco, ahora solo queda el deseo de dejarlo ("Cerremos este diario: el tiempo de los sentimientos ha concluido. [...] Me alegro de que todo esto haya terminado: ha sido mi época más endeble y haber escrito un diario fue siempre señal de debilidad"; Lukács, 1985a: 105). Si bien las notas siguen, el diario que hasta ese momento ha sido escrito está efectivamente concluido. Con este gesto autorreferencial, Lukács pone fin al texto autobiográfico anómalo, dispuesto hacia el pasado, situado en una zona ambigua entre la vida que se pretende olvidar y la obra devenida impulso existencial.

Según se ha dicho, Julien Green experimentó el peligroso alejamiento de la vida al que puede llevar la creación literaria; esto, que para el autor de *Le langage et son double* es una consecuencia inesperada, en el caso de Lukács resulta, por el contrario, el núcleo mismo de su proyecto. No obstante, la segunda parte de su diario, que comienza en mayo de 1911, ya no se funda en la separación entre escritura y existencia. Menos complaciente consigo mismo, el filósofo admite que la aprensión con la que apenas se entreveía a sí mismo se transformó, en última instancia, en miseria concreta. Ya no habla el creador, sino el individuo condenado ("[p]arler de soi est une des occupations les plus passionnantes pour un écrivain, elle est aussi une des plus délicates et des plus hasardeuses, car elle engage l'homme tout entier, bon et mauvais"; Green, 1987: 145).

IV

Lukács reabre su cuaderno el 24 de mayo, seis días después del suicidio de Seidler. Sin embargo, lo que este día empieza ya no es solo literatura[1]. Definitivamente abolido, el pasado deja su lugar al presente. El diario, en tanto género, recupera su naturaleza; de la mirada retrospectiva se pasa a la utopía de la claridad: abruptamente devuelto al presente, el sujeto está, una vez más, en la encrucijada.

El cuerpo reprimido del ensayista ascético retorna pero, en tanto encarnación de lo monstruoso, se atrofia la confluencia con el mundo sensorial: "No podré ser nunca nada para nadie, y si acaso alguien pudiera significar algo para mí haría bien en huir porque soy un leproso y podría contaminarle" (Lukács, 1985a: 107). Ni siquiera la mirada, que necesita menos de la inmediatez, puede ejercitarse ahora: ya no importa cuál sea el escenario de esta nueva etapa, puesto que nada está dado a la contemplación. El pasado se derrumbó, llevándose consigo la entelequia de insensibilidad tan bien construida: "[c]uando el hombre se enfrentó por primera vez con el mundo le pertenecía todo lo que estaba en torno suyo, pero siempre

desapareció de su vista cada cosa singular, y cada paso lo condujo lejos de cada cosa singular" (Lukács, 1985b: 67). El tiempo actual, omnipresente, es patrimonio de las sombras; da lo mismo el sol de Florencia o el interior de una habitación, puesto que el día es una perpetua noche: "Mi inteligencia trabaja en la oscuridad, en el vacío; como una máquina macabra, sin guía ni objetivo" (Lukács, 1985 a: 109)[2]. De la renuncia del artista se pasa a la conciencia ética; de la contemplación (del pasado, de la imagen de Irma), al juicio crítico. El ensayista ya no puede resignar su cualidad de hombre, puesto que conoce el espanto de que alguien lo haya hecho por él; por lo tanto, ni Irma ni Leo deben ser espectros dentro de la obra: "¿Habrá que instituirlos en eternas voces y ecos, en sumisos guardaespaldas? ¡No! Porque esto sería una relación 'poética', una relación puramente formal -por consiguiente frívola-" (Lukács, 1985a: 112). Al igual que para Midas, para Lukács, la consumación de la obra se enlaza con la muerte. Es por esto que -así como Simone de Beauvoir se pregunta, al final del primer volumen de sus memorias, si no había pagado con la muerte de su amiga Zaza el precio de su libertad- Agnes Heller sostiene, a propósito de la muerte de Seidler, que Lukács "construyó el edificio de su trabajo con la sangre de la esposa del albañil" (Heller, 2000: 75).

V

Dijimos al inicio que, de acuerdo con Julien Green, todo diario puede servir como resguardo de la memoria. Sin embargo, este no parece haber sido el destino del texto autobiográfico de Lukács. El hombre, reconciliado con su vida, invoca él mismo el pasado y narra mucho más que lo que el diario del asceta llegó a testimoniar. En "El Fundador de Escuela", Heller celebra esta inusual retrospectiva que el maestro les ofrecía y en la que todo volvía a cobrar vida: la voz de Irma, la madurez, la juventud, la infancia.

Bibliografía

Congdon, Lee, *The young Lukács*. Chapel Hill, London: The University of North Carolina Press, 1983.

Green, Julien, "Tenir un journal". En: *Le langage et son double*. Trad. de Julien Green. Paris: Seuil ("Points"), 1987, pp. 104-145.

Heller, Agnes, "Georg Lukács e Irma Seidler". Trad. de Karen Saban.. En: Vedda, Miguel (comp.), *Estudios sobre Georg Lukács*. Buenos Aires: FFyL ("Fichas de cátedra"), 2000, pp. 41-77.

Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil ("Points"), 1996.

Lukács, György, *Diario 1910-1911 y otros inéditos de juventud*. Trad. de Péter János Brachfeld. Ed. de J. F. Yvars. Barcelona: Península, 1985 [1985a].

-, "La forma se rompe al chocar con la vida (Sören Kierkegaard y Regina Olsen)". En: *El alma y las formas y Teoría de la novela*. Trad. de Manuel Sacristán. México: Grijalbo, 1985, pp. 55-76 [1985b].

[1] En efecto, así terminan las notas del 11 de febrero: "...Y me parece apropiado para el estilo de vida que ya en el último fragmento deo diario, el de Florencia, ha sido sólo 'literatura'. Está bien así. Que no sea de otra forma (Lukács, 1985a: 106).

[2] Cfr., también: "Esto es lo desesperado de mi situación. No la infelicidad, sino la oscuridad" (Lukács, 1985a: 114).

* Fuente: *Herramienta*



Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios "Miguel Enríquez", CEME: <http://www.archivochile.com>

Si tienes documentación o información relacionada con este tema u otros del sitio, agradecemos la envíes para publicarla. (Documentos, testimonios, discursos, declaraciones, tesis, relatos caídos, información prensa, actividades de organizaciones sociales, fotos, afiches, grabaciones, etc.)

Envía a: archivochileceme@yahoo.com

NOTA: El portal del CEME es un archivo histórico, social y político básicamente de Chile y secundariamente de América Latina. No persigue ningún fin de lucro. La versión electrónica de documentos se provee únicamente con fines de información y preferentemente educativo culturales. Cualquier reproducción destinada a otros fines deberá obtener los permisos que correspondan, porque los documentos incluidos en el portal son de propiedad intelectual de sus autores o editores. Los contenidos de cada fuente, son de responsabilidad de sus respectivos autores, a quienes agradecemos poder publicar su trabajo. Deseamos que los contenidos y datos de documentos o autores, se presenten de la manera más correcta posible. Por ello, si detectas algún error en la información que facilitamos, no dudes en hacernos llegar tu [sugerencia / errata](#).

© CEME web productions 2003 -2007 