
Siete cuentos maravillosos¹

Sete contos maravilhosos

György Lukács

Miklós Mesterházi

Francisco García Chicote

Doutor em Letras Modernas pela Universidade de Buenos Aires (UBA). Docente e Chefe de Trabalhos Práticos na Cátedra de Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires (UBA). Ministra cursos de Pós-graduação em universidades nacionais e estrangeiras. Participa, como assistente, da cátedra livre “Teoria Crítica e Marxismo Ocidental”.

fgchicote@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3267-390X>

Recebido em: 27/01/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

¹ “Sieben Märchen”, en Lukács, György. *Werke Band 1 (1902–1918)*. Teilband 2 (1914–1918). Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2018, p. 738–751. Traducido del alemán por Francisco García Chicote.

Introducción

En realidad, este escrito, concebido como introducción, no debería empezar con la frase –un tanto frívola, pero no puedo evitar la tentación de decirla– de que la teoría del cuento maravilloso que puede leerse en el siguiente ensayo es como uno de esos regalos gratis que las tiendas introducen en navidad en los paquetes de los artículos comprados: una sorpresa que, al abrir los presentes y encontrarlos, resulta ser la mayor alegría.

La frase con la que debería empezar este escrito, concebido como introducción al ensayo de Lukács sobre la obra de Béla Balász *Siete cuentos maravillosos*, debería estar dedicada al agradecimiento: gracias a la traductora Antonia Opitz, a los editores y a la editorial Aisthesis,² fueron presentados a un público más amplio también los ensayos del joven Lukács, hasta ahora solo disponibles a los elegidos que dominan el húngaro. Con ello, aquellos que se sienten interesados en cuestiones de Lukács pueden obtener acceso a otro complejo de relaciones (influencias, ambiciones, etc.) de la obra temprana. Y si bien el Lukács que se torna de esta manera (más) visible pueda acaso resultar exótico –los personajes sobre los que escribe, el ambiente ultraconservador húngaro contra el que escribe, todo eso puede serle desconocido al lector–, algo en su obra pueda ayudar a aclararlo. Obviamente, el Lukács que se deja ver en sus trabajos escritos en húngaro no es fundamentalmente diferente de aquel que uno conoce por ejemplo a partir de *El alma y las formas*; ciertamente, se trata todavía del Lukács que quería radicarse en Budapest como crítico, como esteta, como histórico de la literatura –como profesor universitario–, pero para ello ha elegido –para seguir con las formulaciones frívolas– el camino errado, el de la provocación. Lo que hay para leer por primera vez en alemán en los dos tomos de los escritos tempranos no son pues simplemente ensayos aislados: se trata en parte de ensayos con los que Lukács constituyó dos volúmenes (*Cultura estética*, de 1913 y *Béla Balász y los que no lo quieren*, de 1918)... y son escritos polémicos. En el primer volumen tal vez esto es menos manifiesto, pero el indispensable ensayo sobre Ady –sobre el poeta de los “revolucionarios húngaros sin revolución”, que es tanto un ensayo para la comprensión del poeta Endre Ady como para la comprensión de Lukács– no deja duda alguna de que el autor no solo se opone al espíritu de su entorno, al que percibía como superficial, sino que en realidad se trata de una oposición radical a lo existente. En el caso de la segunda colección de ensayos, ya el título es una provocación.

El entusiasmo de Lukács por Béla Balász pareció y parece ser hasta hoy algo digno en el mejor de los casos de la sonrisa dispensadora. Un desliz tal vez no inentendible, pues de alguna manera quedó instalado que Lukács haya sido tal vez una mente brillante, pero

² Nos referimos al primer tomo de los Georg Lukács Werke, editados por Zsuzsa Bognár, Werner Jung y Antonia Opitz (Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2017–2018). Tampoco debería dejar de mencionarse a Albrecht Friedrich y Ágnes Meller-Vértes, traductores de textos que ya habían aparecido antes.

que no tenía sentido de calidad. En realidad, fue cualquier otra cosa menos un desacierto.³ Balázs escribía en un lenguaje poético fascinante (basta tal vez con indicar el prólogo a *El castillo de Barbazu*), tenía una fantasía lúdica rica en colores y un profundo sentido de los problemas de la forma, tanto en el sentido de la estética en general como en el de la teoría de los géneros (véase su libro *El hombre visible*). Además –lo que precisamente no debería ser accesorio para su amistad con Lukács–, era “por naturaleza” filósicamente sensible, un fiel seguidor, traductor y (tal como se desprende de sus diarios personales) solícito amigo de Lukács. (Solícito amigo también en la época en la que Lukács ya no se interesaba por él, pero tranquilamente podemos prescindir de esta parte de la historia, junto con la pregunta de si –y en qué medida– la obra vital de Balázs se fue a pique –también Lukács era de esta opinión– cuando quiso convertirse en poeta comunista. Sería un error dejar sin leer *La juventud de un soñador* o *La historia de la calle Logody, de la primavera, de la muerta y de la lejanía* y otras cosas más).⁴ Lo que por entonces tenía mayor peso a los ojos de Lukács y también a los de Balázs, esto es, los dramas de este, no carece ciertamente de problemas, al punto de que nadie jugaría hoy con la idea de representarlos. Tal vez precisamente por ello eran tan importantes para Lukács. Los héroes y las heroínas de Balázs se hallan en la búsqueda de la “acción que les fue impuesta”, de su “lugar metafísico”, lo que tenía que causarle impresión a Lukács. Dicho de una manera más exacta –y eso cambia un poco de lugar las cosas–, en realidad no se encuentran en la búsqueda, sino que han encontrado hace ya tiempo esta acción, este lugar (incluso si esta esencia suya sea paradójica, el estar condenado a un eterno avanzar, vagabundear), pero esta determinación suya provoca su caída, porque no se hallan bien en la vida, o porque por principios no solo tienen una. Y Balázs los conduce, a sus héroes y heroínas, por el camino que la lógica de su inadecuación a la vida prescribe, imperturbablemente hasta el final. Pero como dije, de esta manera las cosas se cambian un poco de lugar, puesto que nuestro problema normalmente (normalmente bajo las condiciones de la “tragedia burguesa”) consiste en el hecho de que no podemos siquiera presentir nuestra determinación, ni siquiera presentir que puede haber algo así como determinación, o cuando sí podemos, esto sucede cuando todo ha pasado –y porque en Balázs esto se configura de otra manera, algo no parece cuadrar con la “autenticidad material” en los dramas, incluso cuando el poeta Balázs logra de vez en cuando convencernos de que nosotros y sus héroes (y heroínas) vivimos en el mismo planeta –. Pero no me he ocupado de todo esto por mor de las reflexiones dramáticas anteriores (dudosas, o al menos breves), sino para poder darles las espaldas con la afirmación de que por el contrario en todo lo otro la fantasía y el sentimiento formal de Balázs obra de manera infalible, en todo lo otro, que puede y pudo

³ Ver al respecto el ensayo de Ferenc Fehér (1977).

⁴ Por ejemplo en la edición en cuatro volúmenes de Hanno Loewy: Béla Balázs, *Ausgewählte literarische Werke* (Obra literaria selecta; Berlin: Das Arsenal, Berlin 2001–2005).

parecer secundario en comparación con los dramas: en los guiones de película, en las sombras chinescas, en el teatro de títeres, en sus libretos y... en sus cuentos maravillosos.

La teoría del cuento maravilloso con la que Lukács nos sorprende parece, en la primera lectura, ser algo demasiado extravagante: “[e]l cuento maravilloso proviene aún de la fase prerreal de la realidad”, ¿pero cómo no podría ser una sorpresa? Tal vez resulte también así en la segunda lectura, pero entonces uno encuentra (al menos yo encontré) que las cosas vuelven a su lugar, uno recibe la clave para la magia del cuento maravilloso y para la comprensión de por qué solemos considerar los cuentos maravillosos con desdeñosa distancia (“[al cuento maravilloso] siempre únicamente lo contemplamos, nunca vivimos en él”). Con desdeñosa distancia hasta que llegamos, bien al principio, al “había una vez”. Pero el ensayo no es solo una profunda reverencia ante la fuerza “mágica” del cuento maravilloso y naturalmente ante la fantasía “no euclidiana” de Balázs y ante la seguridad con la que este da con el “tono” del cuento maravilloso; es también la encarnación de lo que Lukács piensa sobre el arte (lo que la filosofía “clásica” del arte desde siempre ha pensado sobre el arte). El cuento maravilloso es algo especial; libera en la medida en que nos hace saber (nos hace creer, nos deja presentir) que algo así como “una satisfacción completa del ser” puede ser pensada, y en la contracara de ello hay para saber (presentir, *as you like it*), “que la realidad, tanto la empírica como la metafísica, en la que vivimos no es la única posible, sino solo una entre las ilimitadamente variadas realidades imaginables”, incluso si “para nosotros solo nuestra realidad puede de hecho ser realidad”. Se trata de algo más que de un “simple juego intelectual”, de “fantasía”; es el hecho de que podamos ver nuestra realidad “como una entre las infinitamente posibles. Pues con ello se supera de un golpe el hecho de que sintamos nuestra realidad como una cárcel”. El cuento maravilloso “retrata [...] un mundo redimido” y “-en definitiva- la realidad del mundo del cuento maravilloso no puede [por eso] tener ninguna realidad”. Pero el hecho de que haya cuentos maravillosos y que nosotros seamos capaces de y estemos dispuestos a escucharlos crea un “alivio” idiosincrásico: nos libera de las cadenas, de estar obligados a ver el mundo -en el que “lo que da sentido” “tampoco siquiera se eleva sobre su estado ruinoso y su fragmentación como ‘verdadera’ realidad”- como si este fuera “una necesidad trascendente de alto rango”. Y este poder ver/hacer ver de otro modo es (“como lejano trasfondo y cierre último ornamental”) propio de toda obra de arte: lo “maravilloso” es “el último control y el último correctivo de toda literatura verdaderamente grande”.

Pero la teoría del cuento maravilloso no solo delata las “segundas intenciones” estéticas de Lukács; también es característico de Lukács que esta sirva como diagnóstico de época (y este diagnóstico puede parecer conocido): las épocas del nacimiento o del renacimiento del cuento maravilloso serían -sostiene, o más bien espera Lukács- épocas de la distensión de la realidad, épocas “para las cuales el curso de la realidad pierde [su] direccionalidad unívoca, en las cuales parece como si uno estuviese colocado nuevamente frente a una elección, como si uno debiera nuevamente decidir acerca de si ha de

permanecer en el camino una vez tomado de nuestra realidad o si pisa un sendero que, de acuerdo con su esencia, le es ajeno a uno". Y si bien los axiomas de nuestra realidad son así y punto –se trata de épocas de crisis de *nuestra* realidad–, “el mero hecho de una crisis tal distiende la realidad que de otro modo se halla entumecida, y esta distensión, el nuevo estado de agregación de nuestra realidad posibilita que los convocados para ello se encuentren nuevamente con el cuento maravilloso. Pues en vista de nuestra realidad aún vacilante, eso puede crear la vivencia de una realidad elegida o que se halla para la elección, la vivencia de una realidad que se pone de relieve a partir de las posibilidades en el cuento maravilloso para tornarse nuestra”. No es ninguna pequeñez lo que aquí aparece como esperanza o promesa: en vez del viejo y acabado mundo, uno nuevo que se anuncia en las novelas de Dostoievski, independientemente de si él es ya –como aparece al final de *Teoría de la novela*– el Homero o el Dante del nuevo mundo o si “meramente entrega los cantos que poetas posteriores tejerán [...] en una gran unidad” (Lukács, 1985: 420). (En todo el volumen de ensayos de Balázs puede notarse que si bien Lukács ha dejado a un lado el plan del libro sobre Dostoievski, e incluso tal vez lo ha abandonado, no ha abandonado empero las ideas del libro).

No creo que a nadie se le ocurriría hoy asociar nuestra “nueva soledad” con Dostoievski o menos con la distensión de la realidad. Pero reflexionar acerca del ensayo de Lukács pudo valer la pena y en todo caso valdría la pena leer los cuentos maravillosos de Balázs. Y tal vez la realidad se digne en algún momento a distenderse.

Aknowledgement. casi todo lo que sé de Béla Balázs se lo debo a Júlia Lenkei.

Miklós Mesterházi

Siete cuentos maravillosos

¿Qué es lo realmente específico de la estilización del cuento maravilloso? Lo ornamental, la falta de la tercera dimensión –la interior– y por ello lo irreal en el sentido artístico, un ser más acá y más allá de la realidad... estos son solo síntomas a través de los que uno puede ciertamente vivenciar lo específico de la forma del cuento maravilloso, pero cuya enumeración e incluso análisis exhaustivo no alcanzan para comprender realmente esta forma. ¿Cómo estiliza entonces el cuento maravilloso en oposición al estilo de otras formas literarias? ¿Cuáles son la orientación y la dirección últimas de su estilo? Tal vez podamos trazar la aguda separación que media entre esta y todas las otras formas literarias, si las dividimos en cierto modo en dos grupos: uno lo conforma únicamente el cuento maravilloso; el otro, todas las otras formas, y luego formulamos la diferencia así: toda

forma literaria hace concreta y revivable una posibilidad del sentido de la vida, incluso cuando en la forma –como en la novela corta–, la fuerza del azar que domina la vida se convierte en el fundamento de la forma de la representación [versinnlichende Form]. En cambio, el cuento de hadas coloca en el foco de su estilización la casualidad de toda la vida, de la vida en el sentido más amplio, en el que ahora se encuentra tan incluida la esencia metafísica del alma como la mera existencia, la indiferenciada coexistencia con la naturaleza. Ciertamente hay otras formas –la novela corta y la comedia– en las que el azar es igualmente un elemento configurador formal esencial, pero en ellas el azar que se ha convertido en *principium stilisationis* es siempre un azar de una relación concreta, de conexiones concretas. Se trata de un azar empírico, que solo se hace visible porque y en la medida en que al mismo tiempo –de manera latente– se halla puesta también una profunda necesidad del todo. En contraposición a eso, el azar al que se dirige la estilización del cuento maravilloso no es ningún azar que exista o reine al interior de la inmanencia, no es un ningún azar de la realidad, más bien la revelación de que toda nuestra vida es, tanto totalidad, azar. Casual es este ser incluso –hasta del modo más intenso–, cuando cada una de sus exteriorizaciones se hallan conectadas entre sí mediante conexiones de necesidad estrictamente evidentes. Este azar es por tanto un azar trascendental; en palabras de Kant, un azar inteligible. Mientras que las otras formas literarias no solo dejan intactas las circunstancias fundamentales de la existencia humana, sino que se empeñan en entresacar un hecho fundamental cualquiera del ser del estado oculto y borroso que este detenta en la vida y elevarlo al nivel de la pura evidencia, precisamente estas circunstancias fundamentales se vuelven problemáticas en el cuento maravilloso. Este rasgo de lo problemático se muestra naturalmente solo en el plano de la teoría del género, de la comprensión estructural de la forma del cuento maravilloso. Formulado de otro modo: este carácter problemático es el fundamento, el punto de partida y punto final (*principium* en el sentido literal) de la estilización del cuento maravilloso. El cuento maravilloso mismo, el mundo que aparece en él configurado, está –precisamente por ello– exento de lo problemático; este género es *par excellence* una forma sin problemas, una forma de la homogeneidad absoluta, desprovista de cualquier disonancia.

La oposición aparente que albergan en sí estas dos tesis se disuelve rápidamente si examinamos esta problematicidad más concretamente, de cerca. Todo problema –siempre que se plantee al interior de un género– es la agudización hasta el final de un hecho fundamental de la existencia humana. Hace manifiesta una vida en la que esta piedra angular del ser–así del alma, de su ser humana, no se halla inundada por las sucias olas de la heterogeneidad de la vida cotidiana, que una y otra vez arrojan algo diferente sobre ella; una vida, pues, en la que el alma humana se ve –como alma humana– en un espejo fiel. Ve su esencia en el espejo de esta homogeneidad acabada de una condición fundamental e imborrable de su existencia. Toda homogeneidad se basa por tanto en la disonancia, en un problema. La conducción hasta el final de todo trasciende por tanto la

inmanencia heterogénea del ser puro; solo puede llegar a la esencia –a la esencia de nuestra existencia humana– porque problematiza la empiria: agudiza las contradicciones que en la empiria han devenido imprecisas y las hace de este modo evidentes y perceptiblemente llenas de sentido; hace sensible el problema como fundamento de nuestro ser. Por el contrario, la homogeneidad del cuento maravilloso es incondicional: no apunta más allá de la inmanencia, no conoce ningún problema y ninguna disonancia. ¿Cómo es posible esto? Solo mediante el hecho de que la materia del cuento maravilloso no es del material de nuestra existencia; su solución, que se extiende sobre nuestro ser, no puede remitir a la esencia de este, pues ocurre en un plano completamente otro, cualitativamente diferente de ella, en un plano de realidad para el cual los axiomas de nuestra existencia no tienen validez. El cuento maravilloso –en el caso de que se me permita aducir una comparación un tanto singular– se comporta con los otros géneros del mismo modo que la geometría no euclidiana lo hace con la euclidiana. Todo cuento maravilloso comienza – siempre que se trate de un cuento maravilloso auténtico y no de una novela corta fantástica o de una novela fantástica– de tal modo que ignora alguna circunstancia fundamental, alguna legalidad de nuestra existencia (o introduce en la realidad una nueva circunstancia, una nueva legalidad que nuestro ser no conoce) y crea, sobre la base de un tal reagrupamiento de los axiomas, un nuevo mundo: uno que se diferencia cualitativamente del nuestro, regido por leyes estrictas, que no son justamente las de nuestra existencia; un mundo en el que si bien hay “cosas” y “conexiones” entre cosas como en el nuestro, se trata justamente de cosas y conexiones diferentes a las que tienen validez para nosotros. Por lo tanto, el mundo del cuento maravilloso no es ninguna realidad; no porque se desvíe de la realidad empírica –todo género abandona la empiria y se orienta a la esencia; el cuento maravilloso es incluso el único género que crea una nueva empiria: una que se corresponde a la nuestra, solo que es justamente diferente a ella–, sino porque la realidad es en su sentido verdadero una categoría metafísica. Pues el desarrollo homogéneo, intensificado hasta lo último, de cada una de nuestras circunstancias fundamentales aspira a la realidad verdadera de esta circunstancia, a un ser último y que se ha colmado de sentido; tal desarrollo se mueve en la dirección de la metafísica, mientras que el cuento maravilloso abandona estas circunstancias fundamentales, las considera como puntos de partida casuales que uno puede cambiar a voluntad y así transforma mágicamente la realidad en juego. (Por más estrictas que luego sean las leyes que determinan el curso de este juego). Y este juego es inmanente, adquiere en sí mismo, en su belleza y en su carácter de tapiz, su propio sentido. La orientación última del cuento maravilloso no se dirige pues a una realidad metafísica sino en dirección de la magia. Pues la magia es –únicamente a quienes solo ven la superficie les parece la siguiente afirmación una paradoja– la mayor oposición a la actitud metafísica. La magia es el dominio sobre lo irracional, sobre todo lo que uno no penetra, incluso no puede penetrar, con la razón. La magia no se preocupa por la razón, tampoco por la cuestión de

la realidad, la deja soberanamente de lado, crea en un plano completamente nuevo una empiria y se familiariza con la absoluta otredad que allí se da. El mundo de la magia es un mundo totalmente nuevo, no es ninguna realidad de nuestro mundo que ha adquirido un sentido verdadero y seguridad.

Esta orientación dirigida hacia la magia explica el hecho de que solo en el cuento maravilloso encontramos un nuevo absoluto (aunque precisamente por ello el cuento de hadas sea el género verdaderamente ancestral). Pues lo nuevo no es nuevo aquí en comparación con algo otro, nuevo en comparación con algo viejo, como siempre ocurre en el plano de nuestra realidad, sea esta empírica o metafísica. Lo nuevo no es aquí ninguna ampliación del contenido de nuestras experiencias, ningún vivir nuevas experiencias, sino la ampliación del concepto de experiencia a través de la relativización de los fundamentos de nuestra existencia, de los fundamentos sin los cuales no podríamos poner ninguna realidad, ni empírica ni metafísica. Por ello no hay mayor oposición que la que media entre lo maravilloso [märchenhaft] y lo fantástico [gespenstisch]. Lo horroroso en lo fantasmagórico resulta del parentesco entre algo que traspasa nuestra empiria y nosotros; resulta del sentimiento estremecedor de que incluso lo que es totalmente inasible –incluso algo de lo cual nada sabemos y nada podemos saber– es regido por las leyes de nuestro ser. Si el fantasma fuese, de acuerdo con su esencia, algo diferente de aquello sobre lo cual se funda nuestro ser, no podríamos –en tanto hombres vivos– percibirlo en absoluto; e incluso si de hecho lo percibiéramos, lo recibiríamos como una manifestación curiosa, liviana e interesante, como un juego. Pero como es igual a nosotros y sin embargo no sabemos lo que es, se abre bajo nuestros pies un oscuro remolino, y nos damos cuenta de que nuestra realidad es una cárcel horrible de la cual no se puede escapar puesto que se extiende hacia lo inconcebible; nos damos cuenta de que solo ocupamos y podemos penetrar con nuestro débil entendimiento un minúsculo rincón de la infinitud; nos damos cuenta de que también lo que hay más allá de este rincón, también eso somos nosotros, también eso es la misma realidad... solo que justamente inconcebible para nosotros. (Quisiera citar aquí solo las historias de fantasmas de Poe y Dostoievski, muy especialmente las conversaciones de Iván Karamazov con el diablo, lo más magnífico que existe en este género). La trascendencia de lo fantástico es por tanto una trascendencia de contenido y como tal ninguna trascendencia necesaria, que se desprenda de la esencia, porque en todo momento es representable una posición del mundo que incluya la trascendencia de lo fantástico en una inmanencia más amplia. Desde este punto de vista, la existencia de esta inmanencia abarcadora separa la leyenda de lo fantástico, porque la estilización de la leyenda –que se realiza en dirección contrapuesta a lo fantástico y se separa de un modo igualmente agudo del cuento maravilloso– persigue el objetivo de cubrir la trascendencia en ella configurada en una tal inmanencia. En efecto, la leyenda no empuja de esta manera la trascendencia hacia abajo, al plano de la empiria; realza claramente su carácter maravilloso, que se coloca por encima de toda empiria, y también

la alumbra no por obra de un sentido que le sea familiar a su esencia. Subraya incluso su impenetrabilidad y su constitución en tanto maravilla, y la coloca en el centro. Sin embargo, el todo –la empiria y la trascendencia que no puede confundirse con ella– permanece amarrado en el marco de un sentido no pronunciado y que tampoco ha de ser expresado dentro de la leyenda, en el marco de un sentido que es el más profundo y más verdadero de nuestra realidad: el sentido de la religión. Solo este –relativizable– estar rodeado de la inmanencia separa pues a la maravilla y lo fantástico. La trascendencia configurada en ellos puede, de acuerdo con su esencia, estar rodeada por una tal inmanencia (si bien tampoco es posible que este trascendente sea disuelto completamente en la inmanencia por un abrazo tal). Así, si bien la falta de esta inmanencia abarcadora es constitutiva para lo fantástico, a esta relación constitutiva le es siempre de modo igualmente necesario inherente la posibilidad de su disolución. Lo horroroso en lo fantástico hace precisamente que nosotros, sin la posibilidad de entreverlo o entenderlo (empíricamente), nos enfrentemos a una manifestación de la cual sabemos que deberíamos entenderla –de acuerdo a su esencia– y ella debería por tanto –de acuerdo a su esencia– también ser entendible, por mucho que ella sea en el plano de la empiria inentendible. Por el contrario, la trascendencia mágica es absoluta y, dado que lo es, carece necesariamente de todo lo horrible y espantoso. “Había una vez”, así comienzan los cuentos maravillosos, y la negación de la condición de presente que se halla en este giro significa más que su simple falta, lo que es característico de toda obra épica. Este “había” no remite a un presente que ha dejado ser actual y ha devenido pasado, sino a algo que nunca fue pasado y que, de acuerdo a su esencia, nunca puede convertirse en presente. Por ello no hay en el concepto de lo “nuevo” en el cuento maravilloso ninguna antítesis. Todo otro “nuevo” surge del tiempo y se encuentra puesto dentro de una realidad temporal: es por lo tanto nuevo en relación con algo otro. Lo nuevo del cuento maravilloso es por el contrario absoluto; es el resultado de un encontrar [Auffinden] y no del inventar [Erfinden]. Es el encontrar algo que siempre ha habido (o algo, lo que aquí equivale completamente, que nunca y en ningún lugar ha habido), que se enfrenta empero a toda nuestra realidad como algo radicalmente nuevo y cuya condición de nuevo –porque sus raíces yacen en su esencia y no en su situación– no puede terminar o desvanecerse.

El cuento maravilloso es un resultado del encontrar y no del inventar. Con esta frase formulamos desde el lado de la creación lo mismo que antes hemos dicho sobre el origen mágico del cuento maravilloso. Pues la esencia del mundo de la magia, y por tanto de la actitud dirigida a él, es la posición de un mundo que se halla tan alejado de toda *ratio* y carece a tal absoluto punto de vínculo alguno con ella, que incluso palabras como irracional o metarracional no pueden más que debilitar esta otredad, pues crean entre tal esencia y la *ratio* una oposición o una relación jerárquica que no existen. El cuento maravilloso es completamente independiente de toda realidad, tanto de la empírica como de la metafísica; por ello, la forma de su posición solo puede ser este acto repentino, que no

conoce ninguna transición, el acto del encontrar. Su evidencia yace solo en el hecho de que el mundo así creado existe –en su completa independencia del nuestro–. Existe precisamente porque –este es el criterio negativo de la forma pura del cuento maravilloso– para él los axiomas básicos de nuestra realidad no tienen validez, porque su existencia descansa sobre fundamentos que son independientes de nuestra realidad.

Ahí radica la razón de la ilimitada liviandad interior del cuento maravilloso, de su carácter claro y liberadoramente decorativo, ornamental. Pues todo lo que para nosotros puede ser obligatorio debe estar en conexión con nuestra realidad, por más que remita también más allá de toda empiria; debe siempre indicar la esencia y el sentido de nuestra realidad, la verdadera realidad, para poder ser obligatorio para nosotros. Cada gravedad [Schwere] de la vida y de la literatura –precisamente en el significado verdadero, preñado de valor, de la palabra– resulta exclusivamente del hecho de que su esencia obra en nosotros con fuerza vinculante. El cuento maravilloso no nos obliga –en el fondo– empero a nada; siempre únicamente lo contemplamos, nunca vivimos en él. El cuento maravilloso crea una nueva empiria, pero una que también difiere de modo radical de la nuestra en el hecho de que no conoce trascendencia o trascendente alguno: incluso en el plano del pensamiento, la empiria y la metafísica son en el mundo del cuento maravilloso una unidad indivisible. Y esta unidad intensifica también en otro sentido su liviandad ornamental. En nuestro mundo no hay ninguna empiria verdadera, pura; lo que solemos nombrar empiria no es otra cosa que la abstracción de la trascendencia que le pertenece, como desprendimiento de la trascendencia de la vida a la cual ella pertenece, de acuerdo con su esencia, inseparablemente. O –expresado en el lenguaje de la ética–: la empiria no es otra cosa que el olvidarse de todas las obligaciones que por medio de su vinculación con la trascendencia, su arraigo final en la trascendencia, agobian a la vida. La pura empiria es por tanto en nuestra vida una abstracción y como tal no es representable artísticamente; la configuración artística debe su concreción, su fuerza sensible siempre a la revelación de la trascendencia. La nueva empiria en el cuento maravilloso no es empero ninguna abstracción, puesto que no se realiza al prescindir de la trascendencia, sino que brota en lo inmanente, en lo cercano a la vida, en lo que simplemente solo es. No es ninguna abstracción, puesto que este brotar no significa ninguna separación de las raíces y por tanto ninguna marchitarse, más bien perfección y satisfacción [Erfüllung].

Detrás de la liviandad del cuento maravilloso se esconde así la profunda melancolía de una liberación. Se realiza, como hemos visto, en dos direcciones. Ante todo, ella significa que hay, que es pensable, una satisfacción completa del ser en la que lo que da sentido no solo se enfrenta a la realidad como idea que exige, tampoco siquiera se eleva sobre el estado ruinoso la fragmentación de esta como “verdadera” realidad, sino que es simple y evidentemente idéntica con el ser simple y evidente. Pero se trata también de otra liberación, tal vez más profunda: de la conciencia de que la realidad –tanto la empírica como la metafísica– en la que vivimos no es la única posible, sino solo una entre las

ilimitadamente variadas realidades imaginables; la conciencia de que nosotros, aunque – por los motivos ya aducidos– solo nuestra realidad pueda ser para nosotros de hecho realidad, podamos verla más como un simple juego intelectual, más como fantasía, como una entre las infinitamente posibles. Pues con ello se supera de un golpe el hecho de que sintamos nuestra realidad como una cárcel: si somos capaces –por cierto solo en pensamientos, pero no ociosos ni irresponsables– de vivir también otras realidades completamente, hasta la satisfacción, el carácter privilegiado de la nuestra recibe entonces un nuevo acento: el acento de la elección; entonces nuestra realidad ya no puede ser más cárcel para nosotros. No puede serlo, pues el que precisamente esta haya devenido nuestra realidad puede ser –entonces– solo el resultado de nuestra elección. (Toda obra de arte perfecta contiene naturalmente este alivio –como lejano trasfondo y cierre último–. Este carácter maravilloso, que es el último control y el último correctivo de toda literatura verdaderamente grande, no radica en la aproximación a los motivos exteriores o interiores del cuento maravilloso, ni siquiera en el logro de su perfección ornamental, que se realiza en otro plano, sino en el hecho de que nuestra realidad, que estos géneros forman como material únicamente posible, se halla desenvuelta en ellos como fruto de nuestra libre elección y no como algo que nos resulta de una necesidad trascendente de alto rango). En el cuento maravilloso mismo, esta doble liviandad y ligereza de la liberación es empero absoluta, y de este carácter absoluto surge la melancolía delgadísima, apenas captable, nunca abiertamente expresada y nunca sentimental del cuento maravilloso. Es la melancolía de la satisfacción última. No es melancolía porque debamos dejar nuestra realidad para por lo menos poder representarnos esta satisfacción –en ese caso sería una melancolía sentimental sentimental–, sino que se trata de una melancolía de la llegada al final de un camino, el retorno definitivo a casa, la perfecta redención. Debe filtrarse a través de toda satisfacción metafísica –siempre que ella aparezca en el mundo de la forma– la posibilidad de una satisfacción que vaya más allá de ella, que sea más profunda y más verdadera: la posibilidad de la redención. El devenir forma de la trascendencia es siempre solo una perforación en los muros carcelarios de un mundo no redimido, siempre solo el devenir forma del anhelo de la redención, como mucho el devenir forma de un camino que conduce a la redención. En cambio, el cuento maravilloso retrata siempre un mundo redimido y –en definitiva– la realidad del mundo del cuento maravilloso no puede tener ninguna realidad en el sentido del modo en que, sin excepción, representan la realidad todas las otras formas literarias.

Pues la redención no tiene plural. (Por eso es así que cada forma literaria –no en el sentido estético sino en el metafísico– pretende *una* realidad, mientras que en cada tipo auténtico de cuento maravilloso adquiere cada vez forma un nuevo mundo redimido, radical y esencialmente diferente de todos los otros). ¿Pero qué significan entonces los mundos redimidos de los cuentos maravillosos? ¿Por qué les es sin embargo inherente una profunda y verdadera objetividad, que no solo no tolera que nosotros disfrutemos en ellos

solo los bellos juegos de la “fantasía”, sino que nos deja presentir –precisamente por medio de su transformación en pura superficie desprovista de realidad– movimientos de un sentido último, más profundo que todo lo oculto? Ya dije que la orientación última del cuento maravilloso se dirige a lo mágico, y hay algo en la magia –en su esencia entendida literalmente y no en sus formas de manifestación que conocemos, por más que estas sean las más concebiblemente intensivas– que es más originario que toda metafísica y toda religión, algo que alcanza raíces del mundo más profundas y por tanto más verdaderas que lo que son capaces de penetrar toda religión y metafísica. Para expresar esta profundidad nos faltan palabras, incluso nuestra palabra más profunda y perfecta solo puede penetrar hasta la profundidad de la metafísica o de la religión, puesto que cada una de nuestras palabras, cada uno de nuestros conceptos ha surgido para entender este mundo. La raíz última de la magia yace empero más allá de toda esta realidad. Y de hecho: si se aplican las palabras y los conceptos en el sentido mágico, la relación entre concepto y su objeto intencionado es completamente diferente de toda otra relación. En la magia, la relación entre el concepto y el objeto traspasa el sistema de las relaciones entre conceptos y objetos. Se percibe entonces un llamamiento supramundano, cuyo “sentido” (fundamento y meta final de todo sistema) no puede ni buscarse ni encontrarse, y cuyo resultado es que el objeto, sin el cual su relación con el concepto podría ser clara, se manifiesta en un ser y un sentido apenas concebiblemente ajeno y cobra vida en él. Pero esto que ha despertado a la vida no puede integrarse en nuestra realidad, ni siquiera en la metafísica; con respecto a ella, permanece por siempre ajena y a fin de cuentas heterogénea. Pues no proviene esto de la vocación redentora, realmente humana, de la última vocación humana. Es un conjuro metafísico que acontece y lo que responde a este llamamiento no se despierta en su verdadera esencia: no se acerca pues lo que aquí ya o todavía se halla separado; en el llamamiento inentendible y en la reacción aún más inentendible del objeto de este llamamiento se torna evidente una desconocida e inconfundible conexión, que en nuestro mundo solo existe con ayuda de su existencia, pero que nunca puede devenir propia [heimisch]. Por ello no puede haber en nuestro mundo ninguna magia unitaria, ningún sistema mágico, ninguna realidad mágica: porque cada uno permanece aislado de su objeto, ha llegado de algo completamente ajeno y se dirige a algo completamente ajeno. Por eso, la magia es indiferente a todas las formas aceptadas de nuestro mundo, incluso las de la ética, incluso las del anhelo a la redención. Todo acto mágico puede ser bueno o malo, puede ser magia blanca o negra, porque para él motivos trascendentes –que al provenir de nuestro mundo son motivos metafísicos religiosos o éticos– determinan a dónde pertenece él de acuerdo con su esencia. Esta situación se puede solo visualizarse míticamente. La magia (y con ella el cuento maravilloso) es más primordial que nuestra realidad, incluso que la metafísica. Proviene del tiempo anterior a la elección de nuestra realidad, de un estado cuando todavía eran posibles varias realidades, y todavía no se había decidido si el camino fatal del destino del mundo –inclusive de manera únicamente

transitoria- nos sería adjudicado. Por ello la trascendencia de la magia y del cuento maravilloso se diferencia tan profundamente de la metafísica y del mito. En el mito divisamos las raíces desconocidas de nuestra realidad, aún si lo hacemos en trozos inaccesiblemente incomprensibles y misteriosos. El mito es fragmentario, puesto que nos ha llegado solo en trozos desgarrados, y es inentendible, porque ya no somos capaces de acordarnos de su sentido. La incomprensibilidad del cuento maravilloso es absoluta y absoluto es su carácter incompleto. Pues cada cuento maravilloso es un trozo, cada cuento maravilloso podría -en el caso de que uno introduzca su intuición mágica en la axiomática del tipo de cuento maravilloso en cuestión- continuarse hasta el infinito... e incluso si uno hiciese esto hasta el infinito, nunca llegaría a un final, porque solo para el entendimiento hay un final, y el entendimiento es, en sentido último, propio de nuestro mundo, e incluso el cuento maravilloso continuado hasta el infinito nunca podría, al separarse de él, penetrar en este sentido. El cuento maravilloso proviene aún de la fase prerreal de la realidad, no conoce por tanto ninguna diferencia entre trascendencia e inmanencia. Por ello es capaz de configurar redención (por cierto solamente una redención *ante rem*). Por tanto es ornamental y decorativo, por tanto no puede haber en él realidad. El cuento maravilloso es la alegoría más profunda, pero una alegoría cuyo sentido no solo se ha perdido, sino que también nunca puede ser encontrado.

Por ello solo pueden ser épocas de verdaderas invenciones de cuentos maravillosos las épocas de distensión [Auflockerung] de la realidad. Pues hay tiempos -y esta dualidad de la filosofía de la historia no implica ninguna diferencia axiológica entre las dos épocas diferentes- en las que el mundo, tal como nos es dado, es rigurosamente unívoco, como si delineara un camino de una única dirección, tiempos en los que incluso las más distinguidas y perfectas expresiones vitales del hombre se encuentran rigurosamente ligadas al curso de la realidad una vez tomado y que aparece en este entumecimiento como definitivo, tiempos en los cuales por tanto ha de perderse el recuerdo de que alguna vez otro camino del destino del mundo fue posible. En estos tiempos, todo lo maravilloso [märchenhaft] debe por tanto valer como pura fantasía. Pero también hay tiempos -son las épocas de los giros del destino reales, interiores, del mundo- para los cuales el curso de la realidad pierde esta direccionalidad unívoca, en los cuales parece como si uno estuviese colocado nuevamente frente a una elección, como si uno debiera nuevamente decidir acerca de si ha de permanecer en el camino una vez tomado de nuestra realidad o si pisa un sendero que, de acuerdo con su esencia, le es ajeno a uno. Ciertamente, la oportunidad de una tal elección es solo apariencia: vivimos pues en tiempos de crisis de nuestra realidad. Son las posibilidades de nuestra realidad las que se bifurcan frente a nosotros en una encrucijada; independientemente de cuál de los caminos emprendiéramos, este nunca nos llevaría fuera de nuestra realidad. Pero el mero hecho de una crisis tal relaja la realidad que de otro modo se halla entumecida, y esta distensión, este nuevo estado de agregación de nuestra realidad posibilita que los que sean llamados a ello se encuentren nuevamente

con el cuento maravilloso. Pues en vista de nuestra realidad aún vacilante, eso puede crear la vivencia de una realidad elegida o que se halla para la elección, la vivencia de una realidad que se pone de relieve a partir de las posibilidades en el cuento maravilloso para tornarse nuestra.

Esta distensión de la realidad en nuestro tiempo es aquella de la que en otro contexto hablé como realidad anímica.⁵ La realidad anímica no significa solo formas de la soledad humana o al mismo tiempo del entrelazamiento de las almas que se diferencian cualitativamente de todo lo anterior, sino el abandono de formas vitales en las que nuestro ser se ha solidificado por siglos, tal vez incluso por milenios. Significa tomar un camino sobre el cual a aquellos que lo recorren solo les puede decir su fe si se trata de hecho de un camino y si tiene una dirección única. La nueva soledad –hoy en día ella es aún la revelación más evidente y por ello más actual de esta crisis– es una soledad del alma respecto de sí misma. La liberación interior y la elevación del alma al nivel del propio ser crean en ella misma un nuevo cosmos, que es tan amplio y ancho, tan rico y tan desconocido, que el alma que recién ahora ha vuelto en sí puede extraviarse en él de igual modo que se ha extraviado cada vez en la realidad exterior, cuando se encontraba confrontada por primera vez con su posición radicalmente novedosa. (La obra de Dostoievski está llena de tales extraviados). Gracias a la naturaleza de su forma, el cuento maravilloso crea sus motivos no a partir de la psicología efectiva de estos extravíos, como lo hace la épica de Dostoievski, sino que utiliza la posibilidad de este extravío de cierto modo como trampolín para abandonar nuestra realidad y presentar a partir de las libres posibilidades de la realidad anímica nuevos mundos en nuevos agrupamientos. La infinitud del cuento maravilloso que se ha vuelto de este modo nuevamente posible es por tanto la infinitud interior del alma y no la del mundo, con en los antiguos cuentos maravillosos. Si este nuevo cuento es de hecho el resultado del auténtico encuentro de cuentos maravilloso [echte Märchenfindung], puede entonces conservar la posibilidad, propia de los antiguos cuentos maravillosos, de ser continuados hasta el infinito, su mágica falta de conexión con la *ratio* y la esencia de nuestro mundo. Puede ser igualmente la geometría no-euclidiana de nuestro ser, como eran los antiguos tipos de cuentos maravillosos frente a los otros tipos de nuestra realidad.

La forma y el significado de los cuentos maravillosos de Béla Balázs pueden entenderse a partir de esta perspectiva. Para evitar cualquier malentendido ha de remarcarse aquí lo siguiente. Todo lo que fue dicho hasta ahora sobre el cuento

⁵ En *Teoría de la novela*, Lukács define “realidad anímica” como una esfera figurada en las obras de Dostoievski “en la cual aparece el hombre como hombre –y no como ser social, pero tampoco como interioridad aislada e incomparable, pura y, consiguientemente, abstracta–, una esfera en la cual, cuando exista como obviedad ingenuamente vivida, como única realidad verdadera, se podrá construir una totalidad nueva y redondeada de todas las sustancias y relaciones posibles en ella; una esfera que deja nuestra escindida realidad a sus espaldas y la utiliza solo como trasfondo” (1985, p. 419; nota del trad.).

maravilloso se refiere exclusivamente al cuento maravilloso puro, a la esencia y forma del cuento maravilloso, como es captable en su esencia no enturbiada por nada. Una parte considerable de los cuentos maravillosos que existen de hecho no son sin embargo cuentos maravillosos puros. Hay entre ellos numerosos mitos, leyendas, etc., e incluso aquellos cuyos motivos contienen algo realmente maravilloso son muy de vez en cuando auténticos cuentos maravillosos de arriba abajo; la mayoría de las veces se trata más bien de una elaboración novelesca o propia de la novela corta de motivos del cuento maravilloso. Lo mismo sucede también en este tomo, en el que de los siete cuentos maravillosos solo tres (“Las tres fieles princesas”, “El silencio” y “El libro de Wan-Hu-Tschen”) son auténticos. En los restantes se hallan ciertamente motivos del cuento maravilloso (por ejemplo, en “El cuento de hadas de la sonriente Schwanenweiss”), pero se aproximan a veces mucho a la leyenda (“El santo ladrón”) o más bien a la novela corta fantástica (“Un cuento maravilloso de músicos”). El contenido de cada cuento maravilloso verdadero es el extravío del alma en su tierra ilimitada, su horrorosa soledad en la unidad consigo misma, colmada de maravillas y para sí empero ajena, y finalmente un último regreso a casa, que todo lo disuelve y borra todo recuerdo, un hundirse en su cosmos homogéneo. Se ve lo verdaderamente maravilloso, el auténtico encuentro de cuentos maravillosos en el hecho de que este extravío y este descubrimiento del hogar y todo su marco y toda su escena, el cosmos del alma, no es el símbolo de tales extravíos y descubrimientos del hogar en el plano de nuestra realidad. Así sucede en los cuentos maravillosos de los románticos, que de hecho dan con los motivos de cuentos maravillosos en una distensión diferente de la realidad, una de cara a la naturaleza, pero que rápidamente se han formado en alegorías de una filosofía de la naturaleza concebida en origen. Aquí, más bien, todo es tan literal como parece: un extravío y un descubrimiento del hogar, un mundo ilimitado en el cosmos del alma.

Y sin embargo hay algo que diferencia agudamente estos cuentos maravillosos de todos los anteriores, además de la novedad de sus motivos. Se trata de la cerrazón de su forma. Estos cuentos maravillosos no intentan vagar por la infinitud de su mundo, no quieren ni insinuarla, porque representan un camino dirigido hacia lo infinito, en el que el concreto recorte del cuento maravilloso sería un símbolo representable del reino del cuento maravilloso al que pertenece, un símbolo de que este reino no se ajusta a una forma cerrada. Estos cuentos maravillosos son rigurosamente cerrados, mediante un fino sentido artístico se enlazan con el tono e incluso la técnica y la trabazón de motivos de cada tradición de cuentos maravillosos. ¿Pero eso no contradice entonces no solo la esencia de los cuentos maravillosos, sino también su significado referente a la filosofía de la historia, resaltado hace un momento, el hecho de su novedad esencial? No lo creo. Y en efecto no lo creo porque la infinitud de estos cuentos maravillosos se remite a lo interior, al mundo del alma; ya no significa la infinitud extensiva del mundo como en los antiguos cuentos maravillosos. Por ello, esta cerrazón no puede ni atenuar ni redondear este curso de la

infinitud. Por el contrario: el cierre artísticamente consciente es muy apto para hacer notar esto, pues toma el atajo de la otra infinitud y fuerza al ojo a ver exclusivamente en la nueva dirección, en la dirección del alma. La conciencia artística del cierre debe ser por tanto resaltada, porque en ello no se trata únicamente de que una solución artística salga realmente bien, sino de una posibilidad, totalmente peculiar, distanciada y sin embargo no alegórica, de la configuración. El nuevo cuento maravilloso no puede configurar “materialmente” el mundo de los acontecimientos que se corresponden con su realidad anímica, precisamente porque la realidad anímica es, en tanto realidad, la orientación metafísica más consciente y más unívoca. Para eludir esta orientación, descartada para ella puesto que disuelve su forma, el nuevo cuento maravilloso debe constituir en tema y material la relación con la realidad misma, la orientación metafísica misma, para que pueda trascenderla ampliamente gracias a su forma “artística”, para que también pueda en este nivel crear la nueva empiria, similar a un tapiz, que es común a todos los cuentos maravillosos. Esto conscientemente artístico se halla pues en definitiva convocado a hacer sensible la complejidad interior del mundo del alma, una atmósfera y objetualidad tales en las que literalmente todo es, a pesar de que no sea realidad (y ni siquiera realidad anímica) lo que es, y sin embargo nada es alegórico, incluso si en cada instante se trasciende a sí misma y parece hundirse en una profundidad ilimitada, ajena. Un mundo espiritual incorpóreamente sensual y sin nuestra alma se realiza de este modo, en el que el marco decorativo, propio del tapiz, recoge la dirección que señala a la profundidad de lo infinito, de lo que no puede ser cerrado por la forma. La cerrazón de la forma –a primera vista un principio estilístico que parece contradecir al cuento maravilloso– es pues la única posibilidad de salvar la –de igual modo solo aparente– dificultad del cuento maravilloso del contenido, de su constitución anímica, en una nueva forma del cuento maravilloso.

El rol que lo artístico posee como fundador de forma no se agota empero en la función del cerrar. Los cuentos maravillosos –precisamente los que son auténticos en este librito– se enlazan conscientemente con el tono, a veces incluso con el tipo de trabazón de motivos de antiguas tradiciones de su género. La contradicción entre la adopción del antiguo tono y de la esencia radicalmente nueva es aquí también solamente aparente. No como si por medio de esta conexión los cuentos maravillosos se integraran de hecho en la infinitud de un antiguo mundo de cuentos maravillosos. A partir de lo dicho hasta ahora es –creo– claro que no todo cuento maravilloso que nos es transmitido como exteriormente cerrado es de hecho uno completo, finalizado. Cuanto más seguramente se trata de un cuento maravilloso, tanto más seguramente se trata de una parte, un trozo desprendido y descubierto nuevamente de un cuento maravilloso infinito, si incluso encontrar las partes que él completaría y fundirlas nuevamente con él es –desde el punto de vista artístico– una tarea por siempre vana. Pero solo la posibilidad de una tal unión demuestra la función del tono del cuento maravilloso como forma, función para la cual no hay correspondencias en otras formas: el tono del cuento maravilloso señala en dirección del descubrimiento del

cuento maravilloso, significa más que la completa verbalización de un suceso. El tono del cuento maravilloso –el análisis formal remite siempre al origen mágico de este– es siempre al mismo tiempo un llamamiento, un conjuro, que trae al cuento maravilloso desde su hasta entonces oculto terruño; es una varita mágica, que cuando se la toca prorrumpen ante nosotros riachuelos que dormitaban bajo la tierra y despiertan a la vida. Por eso es necesariamente más que algo artístico cuando armonizan los tonos de dos cuentos maravillosos, o un cuento maravilloso entra realmente en el círculo mágico del tono de otro. Y sin embargo, la aproximación consciente de estos cuentos a las viejas tradiciones (la húngara, la china, la india) no significa ni fusión completa con el mundo de estas –lo que pondría en peligro su novedad ya puesta de relieve reiteradas veces y con ello su verdadera esencia como cuentos maravillosos–, ni pura artísticidad –lo que precisamente en los cuentos maravillosos sería sospechoso, porque sería un esfuerzo para disolver su forma esencial–. Una tal aproximación hace sensible más bien su doble distancia con respecto a, por un lado, la verdadera y real realidad anímica, de la cual ellos son equivalentes maravillosos, no reales; por el otro lado, con respecto empero a los antiguos cuentos maravillosos –precisamente a raíz de la aproximación–. La adopción del tono del cuento maravilloso significa, es verdad, una partida a los caminos del mundo que le pertenecen, esta partida sigue empero una separación muy fina y sin embargo muy determinada, que aclara la distancia interior más intensamente que lo que podría hacerlo una falta total de conexiones. El hecho de que el mundo de estos cuentos maravillosos, su trabazón interior de motivos, únicamente de naturaleza anímica, sea solo un equivalente maravilloso de la realidad anímica (es decir, ni ella misma ni un símbolo de ella), se vuelve recién totalmente evidente cuando consideramos el hecho de que solo debe insertarse cualquier axioma de estas realidades anímicas no euclidianas en los ancestrales mundos de los motivos maravillosos y ya surge un nuevo mundo maravilloso, igualmente nuevo con respecto al viejo cuento maravilloso y la nueva realidad anímica.

Referencias

FEHÉR, Ferenc. Das Bündnis von Georg Lukács und Béla Balázs bis zur ungarischen Revolution. In: HELLER, Àgnes et al. (eds.). *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács*. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1977, p. 131–176).

LUKÁCS, György. *El alma y las formas. Teoría de la novela*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1985.