I. EL ARTE Y LA SOCIEDAD EN EL PENSAMIENTO DE KARL MARX

Mientras subrayaba la importancia central del proceso laboral, Marx contemplaba la realidad como un campo de relación que abarcaba la totalidad de la experiencia humana. Por lo tanto, es necesario entender su interés en el arte, la literatura y la cultura como elementos dinámicos que se interrelacionan con el resto de su vida de trabajo. En este capítulo trataré de describir no sólo las predicciones literarias de Marx, lo que le gustaba y por qué razón, sino el "campo de relación" que él contemplaba entre el arte y otros aspectos del proceso social total. Sugeriré también las implicaciones para el análisis estético y cultural de algunas de las direcciones principales de su pensamiento económico, social e histórico. Mi interés principal será la concepción marxista de los propósitos del arte, la producción cultural y el trabajo humano, la alienación y el fetichismo de los bienes bajo el capitalismo, el curso dialéctico del desarrollo histórico, el problema de la ideología, y la cuestión del realismo literario. El capítulo concluirá con un breve análisis de la relación existente entre el pensamiento de Marx y algunas de las corrientes principales de la teoría social y cultural europea de los siglos XVIII y XIX. Sólo planteando los interrogantes en este contexto tan amplio podremos evaluar el legado marxista que habrían de extender y reformular, dentro de las condiciones del siglo XX, Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno.

Marx no desarrolló nunca una "estética" sistemática. Toda descripción de sus opiniones sobre el arte y la sociedad deberá ser una reconstrucción de pasajes fragmentarios y dispersos cuyas implicaciones nunca aclarará por completo el propio Marx. Afortunadamente, tenemos ahora varios esfuerzos refinados por reunir los principales temas estéticos que Marx dejara en gran medida sin desarrollar, y por relacionarlos coherentemente con su pensamiento más amplio.[1] Sin

1 S. S. Prawer, *Marx and World Literature* (Oxford, 1976); Peter Demetz, *Marx, Engels and the Poets* (Chicago, 1967); Mikhail Lifshitz, *The Philosophy of Art of Karl Marx* (Londres, 1973); la extensa introducción, particularmente incisiva, de Stefan Morawski a *Marx and Engels on Literature and Art*, comps. Lee Baxandall y Stefan Morawski (San Luis, 1973), pp. 3-47; Adolfo Sánchez Vázquez, *Art and Society: Essays in Marxist Aesthetics* (Nueva York, 1973); Henri Arvon, *Marxist Esthetics* (Ithaca, N. Y. 1973); Ernst Fischer, *The Necessity of Art: A Marxist Approach* (Baltimore, 1963); Ist-

embargo, fue la posibilidad misma de diversas interpretaciones de las opiniones de Marx, el hecho de que sus líneas de investigación en el campo de la actividad cultural puedan conducir en direcciones diferentes, no sistematizadas por él, lo que ayudó a estimular la rica diversidad de enfoques entre 1920 y 1950 que constituye el tema central de este libro. La diversidad de las perspectivas era evidente, por ejemplo, en los variados comentarios de Marx sobre los propósitos esenciales del arte, un tema del que ahora nos ocuparemos.

El arte, como una parte definida del trabajo humano, no es una mera "copia" o un "reflejo" de la llamada realidad externa, según Marx, sino su impregnación con propósitos humanos. En los juveniles *Manuscritos de 1844*, describió Marx a los humanos como seres naturales que hacen de su "actividad vital el objeto de [su] conciencia".[2] En el proceso del trabajo, los seres humanos desarrollan el mundo de la naturaleza y sus propias capacidades. Aunque el marxismo ha degenerado a menudo en una concepción estrechamente productivista e instrumental de los seres humanos (a quienes se percibe simplemente como hacedores de bienes materiales, como ocurre en la Unión Soviética), y aunque se ha responsabilizado a Marx por haber facilitado esto,[3] él entendió de ordinario el trabajo y la producción en términos más amplios: dentro de un ambiente natural y social dado, los humanos "producen" ideas, conciencia, lenguaje y arte, al igual que los bienes instrumentalmente necesarios.[4] La "actividad vital consciente" está marcada por lo que Marx, siguiendo a Hegel, llama la *mediación* del objeto por el sujeto y viceversa. "El trabajo es un proceso entre el hombre y la naturaleza", escribe en el primer volumen de *El capital*: "En este proceso, el hombre media, regula y controla su intercambio material con la naturaleza mediante su propia actividad . . . Actuando sobre la naturaleza que se encuentra fuera de él y cambiándola, cambia también su propia naturaleza. Se desarrollan las potencialidades que alientan en su naturaleza."[5]

Las observaciones de Marx sobre los orígenes del arte reflejaban las tradiciones de la estética humanista alemana del siglo XVIII, aunque dentro de un nuevo marco materialista. Especulaba Marx que el arte se desarrolla a partir de la fabricación de objetos de uso por los trabajadores primitivos, pero revela necesidades sensuales humanas que van más allá de la necesidad física.[6] Para Engels, como para Marx, el arte no pierde jamás su conexión con el refinamiento técnico, las habilidades útiles en que descansa la cultura humana. Pero el arte es algo más que la habilidad técnica, más que la reproducción de la realidad física externa que posibilita la construcción de viviendas, herramientas, etc. La categoría de lo hermoso incluye, según Marx, un sentido clásico de la simetría, la proporción, el balance y la armonía de una obra, atributos que permiten la construcción de un todo coherente y atractivo que rivalice con las formas de la realidad material. El hincapié sobre tales estructuras formales del arte significa que, para Marx —y en menor medida también para Engels—, el arte sirve a fines que no son meramente miméticos ni directamente utilitarios. Hay siempre en el arte un elemento de deliberación en que la creación de la atracción formal es un ejercicio de una capacidad humana para la actividad material juguetona[7] (cuya ausencia en el moderno trabajo capitalista es una medida principal de su alienación).

Según Marx, el arte atrae a los ojos y los oídos, no sólo a una inteligencia filosófica, ética o política, o a un sentido abstracto de la forma.[8] Más cercano aquí al "paganismo" clásico de Goethe y Schil-

1 István Mészáros, *Marx's Theory of Alienation* (Londres, 1970), cap. 7; Hans-Dietrich Sander, *Marxistische Ideologie und allgemeine Kunsttheorie* (Tubinga, 1970); Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford, 1977).

2 *The Marx-Engels Reader*, comp. Robert C. Tucker (Nueva York, 1972), p. 52.

3 En la obra de la Escuela de Frankfurt, sobre todo en la de Adorno y Horkheimer, se desarrolló en los años treinta una crítica de "la centralidad ontológica del trabajo" en el pensamiento de Marx, la que se veía como algo estrechamente instrumental y alentador del desarrollo de las sociedades tecnocráticas. (Véase a Martin Jay, *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute for Social Research* [Boston, 1973], pp. 57-75 y 79). La crítica ha sido ampliada por Jürgen Habermas, quien en los años sesenta era el "heredero aparente" de la obra de esos autores. Habermas se ha centrado en la necesidad de modos alternativos de entendimiento de la autoconstitución humana, sobre todo la interacción simbólica, comunicativa, a través del lenguaje, que no se orienta directamente hacia el proceso productivo. (Véase, por ejemplo, a Jürgen Habermas, *Theory and Practice* [Boston, 1973], pp. 142-169; y Habermas, *Knowledge and Human Interests* [Boston, 1971], pp. 281-282). La aseveración de que la concepción marxiana del trabajo y la producción excluye tales consideraciones, y es estrechamente instrumental y tecnocrática, es por lo menos debatible y ha sido atacada por Paul Thomas en "The Language of Real Life: Jürgen Habermas and the Distortion of Karl Marx", *Discourse: Berkeley Journal of Theoretical Studies in Media and Culture*, 1 (otoño de 1970), pp. 59-85.

4 Thomas, "Language of Real Life", pp. 71-72.

5 Baxandall y Morawski, *Marx and Engels on Literature and Art*, p. 55.

6 *Ibid.*, p. 51.

7 *Ibid.*, pp. 15-16.

8 Prawer, p. 207.

ler que a Hegel —quien vio en el arte una forma imperfecta del conocimiento superada por la filosofía—, Marx insistió en la importancia continua y perdurable de la actividad estética para la plena educación y emancipación de los sentidos humanos, una *Bildung* que volvía especialmente necesario el deterioro capitalista de los deseos humanos hasta el de "poseer" o "tener".[9] Además, esto señala uno de los puntos principales del rompimiento de Marx con el enfoque de Hegel hacia la realidad contemporánea: la subordinación del arte al pensamiento conceptual formaba parte del olvido idealista de la realidad material de la privación *sensual* y la infelicidad de la clase trabajadora.

Si el arte es una parte del trabajo productivo, por cuanto incluye el disfrute formal y sensual se convierte también, en el curso de la evolución humana, en una forma de la contemplación, del consumo. Como se observa en *The Grundrisse* (que sólo se publicó en alemán en 1953), Marx había sugerido los esfuerzos precursores de Benjamin y Adorno en los años treinta, y también de Brecht, por desarrollar una relación dialéctica entre el consumo y la producción culturales. En lugar de ver el consumo como un dato pasivo, inalterado por lo que se produce, Marx definió la transformación activa de la demanda por lo que se provee en sentido estético y económico: "¿No es cierto que el pianista, al producir música y satisfacer nuestro sentido tonal, también produce ese sentido en algunos aspectos? El pianista estimula la producción haciéndonos individuos más activos y vivaces o... generando una necesidad nueva..."[10] "La producción no provee sólo un material para la necesidad, sino que provee también una necesidad para el material... Pero el consumo también mediatiza la producción... [en parte porque] el consumo crea la necesidad de una nueva producción."[11] *The Grundrisse* anticipa así el énfasis neomarxista en la presunta manufactura de "necesidades falsas" por una economía de consumo en expansión incesante (la posibilidad negativa), pero también la esperanzada aseveración de Brecht en el sentido de que el deseo de buen arte moderno puede suscitarse

9 Baxandall y Morawski, *Marx and Engels on Literature and Art*, p. 69; "Economic and Philosophic Manuscripts of 1844", en *Marx-Engels Reader*, p. 75, véase también la excelente discusión de Mészáros en *Marx's Theory of Alienation*, pp. 200-204.

10 *The Grundrisse*, comp. David McClellan (Nueva York, 1971), p. 94.

11 Karl Marx, *The Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy* (Nueva York, 1973), p. 91. Véase la discusión de *The Grundrisse* en Ian Birchall, "The Total Marx and the Marxist Theory of Literature", *Situating Marx*, comps. Paul Walton y Stuart Hall (Londres, 1972), pp. 131-132.

por su producción. Por otra parte, la conciencia que tiene el propio Marx de las repercusiones de la recepción esperada sobre la creación cultural aparece notablemente clara en su único intento extenso de crítica literaria: la crítica que escribiera en 1845 de *Les Mystères de Paris*, la novela inmensamente popular de Eugène Sue, subraya la influencia ejercida sobre el autor por los supuestos éticos y políticos del público burgués al que estaba dirigida.[12]

A pesar de toda la sutileza dialéctica que caracteriza la discusión de Marx, no debe sorprendernos que subrayara sobre todo el papel de la producción. Esto tiene sentido en términos históricos: el capitalismo del siglo XIX se desarrolló mucho más mediante la expansión de la manufactura de bienes para los que ya existía una demanda, mediante el estímulo de necesidades nuevas, como ocurre ahora. Pero lo que produce la actividad manufacturera humana no será inevitablemente un conjunto de mercancías que disminuyen al trabajador; a través de la historia, la producción ha desarrollado nuestras necesidades estéticas y otras necesidades humanas en el acto mismo de satisfacerlas, y podrá hacerlo de nuevo a un nivel superior. Contra el materialismo contemplativo de Feuerbach, Marx nos instó a "concebir la sensualidad como una actividad práctica, de sensibilidad humana".[13]

El arte tenía un *uso* humano fundamental para Marx, aunque haya rechazado —como lo hicieron muchos escritores y artistas innovadores después de 1850— las estrechas nociones burguesas de la utilidad del siglo XIX. Marx entiende algo más que el especializado y formalizado "*l'art pour l'art*" cuando dice en *The Grundrisse* que la artesanía medieval "es todavía artística a medias, tiene todavía un fin en sí misma"; o cuando habla en *El capital* del trabajador que en el capitalismo moderno está privado del "disfrute de este trabajo como un juego de sus propias facultades mentales y físicas".[14] En efecto, podemos aislar varios propósitos diferentes, aunque a menudo relacionados, del arte en la concepción de Marx, entre ellos su capacidad para resistirse a las nociones burdas de la utilidad. Por supuesto, no descartó el valor de agitación del arte dentro de las luchas políticas de la época, pero éste es sólo uno de sus propósitos, en el que no hace gran hincapié. Además de tales usos directamente políticos, Marx concibió a menudo la literatura como una expresión de la perspectiva ideológica de las

12 Prawer, *Marx and World Literature*, pp. 86 y 101.

13 *Marx-Engels Reader*, p. 108.

14 Baxandall y Morawski, *Marx and Engels on Literature and Art*, p. 16.

actitudes o los hábitos de pensamiento de una clase social; o bien, como ocurre en sus frecuentes alusiones a maestros tales como Esquilo, Shakespeare o Goethe, como una materialización poética de la visión cognoscitiva. Marx era sensible a las consideraciones formales que apelan directamente a los sentidos y las emociones tanto como al intelecto, aunque en sus escritos —no así en su ocio—[15] se concentró más en la forma como una expresión del contenido. Sin embargo, una lectura cuidadosa de los dispersos comentarios de Marx sobre el arte y la sociedad revelaría que era más importante aún para él el propósito humano fundamental del arte como una medida de la vacuidad o la plenitud de la vida humana.[16]

Se ha vuelto un lugar común académico, acerca de Marx y Engels, el señalamiento de que, dentro de su colaboración, Marx continuó subrayando las motivaciones y preocupaciones hegelianas, clásicas y del humanismo alemán, mientras que Engels se mostraba más entusiasta acerca del progreso tecnológico en el desarrollo social, el materialismo del siglo XVIII en la epistemología, y el realismo literario en la estética.[17] No es sorprendente entonces que haya sido Marx quien hiciera más hincapié en el valor humanizante, transhistórico y fundamental, del arte, y que al hacerlo así comentara la importancia perdurable de la antigua cultura griega como un modelo para todas las épocas posteriores en algunos sentidos. (Por supuesto, ésta era una concepción común de los intelectuales alemanes desde Winckelmann y Goethe,[18] una perspectiva que podría usarse contra el arte modernista, como habría de hacerlo Lukács.)

Evidentemente, Marx no estaba sugiriendo la necesidad de volver al pasado, aunque fuese posible hacerlo. El componente clásico de su pensamiento tomó forma dentro de un marco histórico y dialéctico

15 Prawer, *Marx and World Literature*, p. 415; Maynard Solomon, comp., *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary* (Nueva York, 1973), p. 5.

16 Esta formulación de los diversos usos del arte en Marx sigue a la "Introducción" de Morawski en Baxandall y Morawski, *Marx and Engels on Literature and Art*, especialmente pp. 36-37. Véase también a Thomas Metscher, "Aesthetik als Abbildtheorie: Erkenntnistheoretische Grundlagen der materialistischen Kunsttheorie and das Realismusproblem in den Literaturwissenschaften", *Argument*, 77 (diciembre de 1972), pp. 969-974.

17 Véase, por ejemplo, acerca de las diferencias del marco filosófico y el pensamiento social, la influyente obra de George Lichtheim, *Marxism: A Critical and Historical Study* (Nueva York, 1961); y acerca de los contrastes literarios a Demetz, *Marx, Engels and the Poets*, aunque exagera tales contrastes.

18 Véase a E. M. Butler, *The Tyranny of Greece over Germany* (Cambridge, Inglaterra, 1935).

donde el deterioro cultural entra en tensión con las mismas fuerzas productivas que pueden generar el avance humano. Ésta es una característica de su concepción de la declinación del mundo griego antiguo —su tesis doctoral de 1841 había subrayado las innovaciones históricamente útiles de la época "egoísta" de Epicuro—[19] y de la situación contemporánea del siglo XIX. "Hay un gran hecho... que nadie puede negar", escribió a propósito de su propia época. "Por una parte, han empezado a operar en la vida industrial y científica ciertas fuerzas cuya existencia no habría sospechado jamás época alguna de la historia humana anterior. Por otra parte, existen algunos síntomas de deterioro que superan ampliamente los horrores de los últimos días del Imperio Romano."[20] Al ubicar sus observaciones estéticas dentro de un contrapunto de deterioro y avance, Marx evitó toda inducción al reposo clásico o toda adoración de las verdades "eternas" del "modelo" antiguo: en esta forma, las motivaciones humanistas y clásicas de su pensamiento se convirtieron en un nuevo aguijón para la acción, aunadas a la investigación histórica concreta de las contradicciones del desarrollo histórico.

Bajo las condiciones capitalistas, según Marx, el arte se ha convertido en gran medida en una forma del trabajo alienado a través de su reducción casi total a la calidad de una mercancía en el lugar del mercado. Marx incluyó la producción del arte en su análisis de la reversión de los propósitos involucrados en todo trabajo enajenado bajo las condiciones capitalistas modernas: su creación ha dejado de ser un proceso en que el artista desarrolla el yo y humaniza la naturaleza para convertirse en un medio de mera existencia física. Marx estaba bien consciente de que el sistema de patronazgo u otras formas precapitalistas del sustento económico no estaban libres de ciertos aspectos alienantes para el artista, pero subrayó que el proceso se intensificó por la difusión de las condiciones del mercado en los siglos XVIII y XIX. Antes había habido por lo menos cierto grado de intereses, gustos, valores y conocimientos compartidos por el artista y su clientela; ahora lo que conectaba al productor y al consumidor cada vez más distantes eran los cálculos impersonales de mercado de diversos empresarios culturales. La fijación de los precios se había

19 Lifschitz, *The Philosophy of Art of Karl Marx*, pp. 21-31.

20 Karl Marx, "Speech at the Anniversary of the Peoples' Paper", en *Marx-Engels Reader*, p. 427.

convertido en un imperativo competitivo que a menudo rebajaba el nivel y el esfuerzo del artesano. La competencia por los beneficios influía sobre la clase de producción cultural que podía enviarse al mercado. En el siglo XIX hubo cierta democratización de la clientela, pero a esto se unió un grado creciente de comercialización homogeneizada en la producción misma del arte y la literatura. Como ocurría en toda obra enajenada, el trabajador había sido alienado del producto de su trabajo. En la atmósfera económica de una "carrera abierta al talento", había mayores oportunidades que antes para la expresión individual y la liberación de la restricción del grupo inmediato, pero tales oportunidades eran a menudo ilusorias, en vista de la necesidad de respetar los cálculos del mercado.[21] Marx siguió aquí la estética de Hegel por cuanto consideró que algunos rasgos de la sociedad burguesa —con todo su avance progresista sobre las restricciones "feudales"— eran dañinos para muchas formas del arte (como la poesía), y citó la creciente división del trabajo, la mecanización de muchas formas de la actividad humana y el predominio de los intereses cuantitativos sobre los cualitativos.[22]

Había en este tipo de argumentación un sentimiento de violación de algo sagrado, una concepción desarrollada en la descripción que hace Marx de la desmistificación contemporánea de las profesiones exaltadas: "La burguesía ha privado de su halo a todas las ocupaciones hasta ahora honradas y contempladas con reverente admiración. Ha convertido al médico, al abogado, al sacerdote, al poeta, al científico, en sus asalariados."[23]

Pero si la expansión del comercio ha minado una de las formas de la mistificación espiritualizante —la apoteosis romántica de las artes como algo que se coloca muy por encima de la realidad material—, un nuevo fetichismo la ha reemplazado: el fetichismo de las mercancías. En *El capital* el concepto de la autoenajenación humana en el proceso del trabajo se amplió para convertirse en un intento de solución del "misterio" del capitalismo: la apariencia de que el mundo está gobernado por un proceso objetivo de leyes que regulan las relaciones entre las cosas. Como ocurre en todos los desarrollos de fetiches —donde "las producciones del cerebro humano aparecen como seres independientes dotados de vida propia"—, en una mercancía "el carácter social del trabajo de los hombres se les aparece como un carácter objetivo estampado en el producto de ese trabajo... [Una] relación social definida entre los hombres... asume, a sus ojos, la forma fantástica de una relación entre las cosas".[24] Marx sugiere en la oración siguiente que es una nueva forma de culto religioso, la que de nuevo transforma a los seres humanos, de potenciales forjadores activos de la historia, en observadores pasivos y asustados de fuerzas inexorables: "Por lo tanto, a fin de encontrar una analogía, debemos recurrir a las regiones brumosas del mundo religioso."[25] Esta crítica habría de ser un ingrediente vital de todas las formas del "marxismo occidental" después de 1920, sobre todo en la teoría cultural. Pero Marx o Engels sólo sugirieron vagamente las implicaciones plenas, para las artes, de la teoría del fetichismo de las mercancías (desarrollada por Lukács en la noción de la "cosificación"). Más adelante veremos con cuánto ingenio la aplicaron nuestras cuatro grandes figuras.

Cualesquiera que sean las implicaciones de su argumento acerca de la mercantilización, Marx no concebía el arte, ni siquiera en el siglo XIX, como algo enteramente reducido a valores de cambio que sólo reflejara la alienación generalizada. Aun sin su "aureola", el arte podía diagnosticar las condiciones sociales y económicas alienantes, y apuntar más allá. Según Marx, el mejor arte desempeña la función cognoscitiva de penetrar a través de las nubes ideológicas que oscurecen las realidades sociales. Además, al materializar gráficamente esta relativa libertad frente al mero reflejo de las circunstancias externas, las creaciones estéticas podían desarrollar el deseo de una libertad mayor frente a una sociedad deshumanizada y alienante. Todo arte tiene capacidad para crear una *necesidad* de disfrute y educación estéticos que la sociedad capitalista no puede satisfacer. Aunque cada vez cae en mayor medida bajo la influencia del mercado, el arte se produce y consume en relativa autonomía y no es idéntico al trabajo fabril ni a una mercancía pura. Ningún escritor estaba más consciente que Balzac del valor monetario de su arte, pero en las novelas de Balzac vieron Marx y Engels el retrato más fiel e históricamente rico de la sociedad francesa de 1815-1848.[26]

[21] Morawski, "Introduction", en Baxandall y Morawski, *Marx and Engels on Literature and Art*, pp. 19-21.

[22] Lifschitz, *The Philosophy of Art of Karl Marx*, pp. 13-14; Baxandall y Morawski, *Marx and Engels on Literature and Art*, p. 64.

[23] *Marx-Engels Reader*, p. 338.

[24] *Ibid.*, pp. 216-217.

[25] *Ibid.*

[26] Baxandall y Morawski, *Marx and Engels on Literature and Art*, pp. 115-116, 148 y 150.

Como intelectuales, los artistas y los literatos tenían cierta elección acerca de si sólo reflejarían la alienación corriente, alentarían la adaptación, o ayudarían a trascenderla. La "elección", ha escrito Shlomo Avineri a propósito de la concepción de Marx, "es la materialización misma del 'ser social' determinado por el intelectual".[27] Sin embargo, uno de los aspectos importantes de la literatura que habría de subrayar reiteradamente Lukács es que puede ser cognoscitivamente valiosa aunque el autor no haya "escogido" un compromiso con las llamadas fuerzas "progresistas", como escribió Engels. La seriedad de la destreza estética de Balzac lo obligaba a retratar realistamente la declinación histórica de la nobleza que amaba, aunque tales simpatías ayudaban sin duda a distanciarlo, para beneficio de esa destreza, de las ideologías ascendentes de las nuevas clases comerciales.[28]

La observación de Marx de que el arte puede ayudar a crear necesidades que la sociedad capitalista no puede satisfacer plantea un nuevo interrogante, el que también apunta más allá del arte como trabajo alienado. Como es bien sabido, Marx y Engels previeron un Estado utópico, ubicado más allá de la sociedad clasista, que estaba siendo preparado por los desarrollos históricos en el presente. Las consideraciones estéticas y culturales desempeñaron un papel importante en sus muy breves sugerencias de lo que sería tal sociedad sin alienación. En este sentido hay, con las debidas reservas, un valor "utópico" en el arte, aunque resultan reveladoras las diferencias de énfasis existentes entre Engels y Marx sobre este punto. En las obras de Engels se centra la atención en una democratización técnicamente posible de la cultura tradicional mediante la expansión del ocio para todos.[29] En cambio, en las obras de Marx hay un mayor hincapié en la promesa de la futura realización humana contenida en las grandes obras de la literatura del pasado —lo que Adorno y Marcuse, siguiendo a Stendhal, llamarán una "*Promesse de bonheur*"—, así como una previsión (o esperanza) de que el carácter del *trabajo mismo* se volvería cada vez más estético en una sociedad futura. No es que a Marx no le interesara la democratización de la actividad cultural. Llegó incluso a sostener apresuradamente, en *La ideología alemana* (1846), que en una organización comunista de la sociedad desaparecería la pintura como una actividad profesional especializada, a medida que

27 Schlomo Avineri, "Marx and the Intellectuals", *Journal of the History of Ideas*, 28 (1968), p. 277.

28 Baxandall y Morawski, *Marx and Engels on Literature and Art*, pp. 115-116.

29 Engels, "The Housing Question" (1872), en *Ibid.*, p. 73.

el arte se integraba a la diversidad de actividades disponibles ahora para muchas personas.[30] Pero Marx esperaba también el parcial mejoramiento estético del propio proceso de trabajo, un aspecto vital de la superación de la alienación, porque el trabajo llegaría a incluir un juego más libre de las facultades físicas y psíquicas. Mientras que la cultura actual, "para la enorme mayoría, [es] un mero adiestramiento para actuar como una máquina", en una sociedad comunista futura se desarrollaría una vida cultural genuina, libre, en estrecho contacto con el trabajo y la tecnología modernos; en este sentido la invalidante división del trabajo entre el arte y la industria, y entre el arte y la ciencia, se eliminaría sin ninguna expectativa fourierista de la transformación de todo trabajo en juego.[31] Con el control democratizado de los medios de producción —es decir, en una economía dirigida por decisiones sociales y no por decisiones privadas—, podría surgir el componente "utópico" del arte como un enriquecimiento de todas las actividades humanas.

Gran parte de lo que ha llegado a conocerse como la crítica literaria marxista ha sido un intento por descifrar el contenido "ideológico" latente o manifiesto de las obras literarias, su revelación de un conjunto de supuestos básicos acerca de la vida humana en sociedad, el que a su vez se considera dependiente de la situación de una clase en la estructura social. En muchos casos, de acuerdo con Marx y los marxistas posteriores, tales hábitos ideológicos de pensamiento ayudan a fortalecer la dominación social y económica de las clases gobernantes mediante su tendencia a oscurecer las fuerzas históricas "reales" en operación. En esta forma, la expresión "falsa conciencia" llegó a usarse como un corolario de la "ideología". Aunque muchos comentaristas de Occidente han acusado a Marx de tener un pensamiento ideológico —sin aclarar cómo es que su propio uso de esta palabra entierra su significado original y coloca en su lugar la noción de un conocimiento políticamente comprometido—, una crítica más justa vería al estalinismo como un uso ideológico de Marx: lo que una vez fue crítico y subversivo se ha deteriorado en una apología de un *statu quo* masivamente poderoso.[32] En el uso original de Marx y Engels, la "ideología" no se entendía en térmi-

30 *Ibid.*, p. 71.

31 *Ibid.*, pp. 22-44.

32 Puede encontrarse un análisis particularmente bueno de este punto en Iring Fetscher, *Marx and Marxism* (Nueva York, 1971), pp. 148-181.

nos de una manipulación consciente e hipócrita del público por una clínica élite burguesa. Por el contrario, se veía necesariamente a quienes optaban por la defensa del sistema social prevaleciente como alguien que no advierte sus propios elementos contradictorios de "autoentierro" y se inclina a conceder una validez universal a sus ideas, lo que en efecto ayuda a congelar históricamente la transitoriedad del momento actual. Así pues, la "falsa conciencia", aun cuando sirve y justifica obviamente a la burguesía a sus propios ojos —es decir, como ocurre con la asunción de la responsabilidad moral de su pobreza por parte del individuo—, es una forma del autoengaño históricamente entendible. En su análisis de *Les Mystères de Paris*, la novela de Eugène Sue, trató Marx de descifrar en esta forma las premisas a menudo ocultas de la visión mundana de una clase reinante. Sin embargo, la más rica de sus discusiones de los autoengaños estéticamente facilitados, de los usos ideológicos de la literatura, apareció seis años más tarde, en las brillantes páginas iniciales del *Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*.

Utilizando las categorías de la poesía literaria directamente en la construcción de su argumento histórico, Marx empieza por la famosa aseveración de que "todos los hechos y personajes dotados de gran importancia en la historia mundial ocurren, por así decirlo, dos veces... la primera vez como una tragedia, la segunda como una farsa". La panorámica siguiente de la retórica política burguesa desde 1789 hasta 1851 en Francia se estructura tan estrechamente alrededor de esta metáfora literaria orientadora que ha servido como un ejemplo categórico para varios críticos que han subrayado las "estrategias" literarias formales del arte histórico de Marx.[33] Afirma Marx que las "tradiciones de todas las generaciones pasadas pesan como una pesadilla sobre el cerebro de las generaciones actuales", pero que el uso de símbolos heroicos del pasado —la República o el Imperio Romanos por la "burguesía conquistadora" de 1789-1814, o el mito napoleónico por el sobrino— sirvió a propósitos muy diferentes, según que la burguesía vea con buenos ojos el cambio social básico o trate de impedirlo. En el primer caso, durante la Revolución de 1789, los

[33] Véase a Stanley E. Hyman, *The Tangled Bank: Darwin, Marx, Frazer and Freud as Imaginative Writers* (Nueva York, 1962); Harold Rosenberg, "Politics as Illusion", en *Liberations: The Humanities in Revolution* (Wesleyan, Conn., 1972); Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore, 1974); y Jeffrey Mehlman, *Revolution and Repetition: Marx/Hugo/Balzac* (Berkeley, Cal., 1977).

espectros romanos habían "vigilado la cuna" de la sociedad burguesa moderna, lo que ayudó a engañar a los revolucionarios burgueses acerca de las limitaciones sociales de sus propias luchas. De igual modo, la proclamación de los derechos universales del hombre no fue una manipulación ni una hipocresía, sino un autoengaño sincero que resultó inmensamente útil por cuanto inspiró acciones vigorosas, benéficas no sólo para la burguesía sino también para el progreso histórico de la sociedad capitalista. Así pues, el "despertar de los muertos" en la Revolución de 1789, como el uso de las metáforas del *Antiguo Testamento* en la insurgencia cromwelliana anterior, "sirvieron para glorificar las luchas nuevas, no para parodiar las luchas antiguas; para magnificar las tareas dadas en la imaginación, no para huir de su solución en la realidad; para encontrar de nuevo el espíritu de la revolución, no para hacer que caminara de nuevo su espectro". Pero en 1848-1851, la clase burguesa, ahora asustada ante la continua revolución social que amenazaba sus propios privilegios, se retrae, y en su retórica sólo caminaba el espectro de la revolución antigua". Pronto habría de usarse también el mito napoleónico, no para "magnificar las tareas dadas en la imaginación", sino para "huir de su solución en la realidad". Lo que fue al principio una poesía trágica —la necesidad del autoengaño en una situación histórica donde los "derechos del hombre" sólo podían beneficiar todavía a pocos— se había convertido en el "drama apócrifo" de "un aventurero (Napoleón III) que esconde sus rasgos trivialmente repulsivos tras la máscara de hierro mortuoria de Napoleón".[34]

Aparte de su análisis de la ideología y la recepción clasista de los estilos estéticos, este extenso pasaje sugiere también una base histórica para el formalismo cultural, el uso del arte y de "todas las generaciones muertas" como un sustituto del dominio efectivo y la innovación progresista en el mundo social. Al comparar la poesía de las revoluciones burguesas y proletarias, subraya Marx que "las revoluciones anteriores requerían recuerdos históricos mundiales para drogarse acerca de su propio contenido. A fin de llegar a su contenido, la revolución del siglo XIX debe dejar que los muertos entierren a los muertos. Allí, la frase iba más allá del contenido; aquí el contenido va más allá de la frase".[35] Esto tiene una importancia real para el desarrollo de una teoría marxista del modernismo estético. Frente a la acusación comunista ortodoxa de que su teatro modernista repre-

[34] *Marx-Engels Reader*, pp. 437-438.

[35] *Ibid.*, p. 439.

sentaba un formalismo estetizado, respondió Brecht —sacando en efecto las implicaciones del *Dieciocho Brumario* de Marx— que el formalismo está presente sólo cuando se ofrezca una solución que sea válida únicamente en el papel, o cuando hay una "terca adhesión a formas convencionales, mientras que el cambiante ambiente social plantea al arte demandas siempre renovadas".[36] Walter Benjamin habría de desarrollar este argumento desplazando la acusación de esteticismo de la *avant-garde* a los nazis, cuya sustitución de cambios sociales concretos, benéficos para las masas, por una guerra "intoxicante", representaba una especie de "estetización de la política".[37] En tales casos de uso de la estética para fines ideológicos, existe una situación formalista de "la frase [que va] más allá del contenido", un reconocimiento implícito de la incapacidad de un sistema social para resolver sus crisis crecientes.

Evidentemente, Marx y Engels no están interesados sólo en el estudio de las ideologías hegemónicas en la literatura. De acuerdo con el movimiento literario "Alemán Joven" de los decenios de 1830 y 1840, recibían con beneplácito las obras artísticamente acabadas que ayudaran directamente en la lucha del movimiento laboral proletario. Sin embargo, es importante subrayar de nuevo, a la luz de distorsiones posteriores, sobre todo en la cultura soviética, que éste era sólo uno de los propósitos del arte en su concepción, y no el más subrayado de ellos. Más aún, incluso en los casos en que alabaron la "tendenciosa" lírica de protesta de Heine, Freiligrath o Weerth —tres contemporáneos a quienes admiraban—, Marx y Engels tenían en alta estima la independencia mental del poeta, las innovaciones del lenguaje, y la liberación de un didactismo simplista. También mostraron un interés intenso por el surgimiento de una vida cultural genuina de la clase trabajadora.[38] (Marx, por ejemplo, utilizó la literatura folclórica de los folletines, las canciones y las tonadas como una expresión de la sabiduría y el humor plebeyos).[39] Pero aunque Marx subrayó la necesidad de un surgimiento genuino de la conciencia de la clase trabajadora en un sentido profundamente subjetivo para la victoria final del socialismo, y no sólo el supuesto funcionamiento objetivo del proceso económico capitalista, tocaría a las generaciones

[36] Bertolt Brecht, "Die Expressionismus Debatte", en *Gesammelte Werke*, vol. 19 (Frankfurt, a.M., 1967), p. 291.

[37] Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", en *Illuminations*, comp. Hannah Arendt (Nueva York, 1969), pp. 217-252).

[38] Baxandall y Morawski, *Marx and Engels on Literature and Art*, pp. 55-55.

[39] Prawer, *Marx and World Literature*, pp. 95-101 y 402.

posteriores el desarrollo de la teoría y la práctica de una cultura de la clase trabajadora. Aunque apreciaban todo arte que en su esteticismo refinado se destinara a un círculo muy restringido —por implicación habían deplorado la postura aristocrática de algunos *avant-gardes* modernistas—, Marx y Engels centraban su atención en el valor que tiene para toda la humanidad el mejor arte surgido de las clases altas, pasadas y presentes.

Al revés de muchos críticos literarios "marxistas" posteriores, Marx y Engels no consideraban la mayor parte del arte y la literatura simplemente como una cuestión de perspectiva o ideología clasistas. Por supuesto, reconocían una literatura de apología burguesa, pero muchas de sus observaciones surgen de un terreno más rico y complejo: gran parte del arte más interesante, lejos de reducirse a los orígenes clasistas o la perspectiva ideológica, agudiza nuestra percepción de las ironías, complejidades y contradicciones de la presión histórica sobre la actividad cultural. Engels, por ejemplo, subrayó en un fino pasaje de "doble relación de Goethe con su época", donde la "miseria" de las condiciones sociales y políticas alemanas a fines del siglo XVIII alternativamente dominó y luego repelió al poeta.[40] Además, en la dialéctica del arte y la historia no hay simplemente una relación "sincrónica" de la actividad cultural con una sociedad contemporánea, sino una deuda "diacrónica" con los desarrollos históricos anteriores, incluidos los que hayan ocurrido dentro de la disciplina, el género o la rama del arte de una obra particular. Aunque ningún campo de la historia intelectual o cultural, tal como la filosofía o el drama, tiene una historia autónoma independiente de todo el proceso social, el desarrollo anterior de ese campo tiene una autonomía parcial, es un elemento de sus creaciones actuales, y deja muchas "huellas" en ellas.

En la *Introducción de la crítica de la economía política*, comentó Marx sobre el arte y las contradicciones históricas en un pasaje famoso acerca del arte antiguo de Grecia. Sostuvo Marx aquí que el gran avance del dominio técnico ganado sobre las fuerzas naturales desde la época de los griegos, cuya potencialidad socialmente liberadora parecía tan evidente para este hijo radical de la Ilustración, había minado las bases míticas de las artes griegas, el logro estético más alto en la historia humana. Así pues, el progreso debía entenderse en términos dialécticos y no simplemente lineales. (No olvidemos

[40] Engels, "German Socialism in Verse and Prose, II" (1847), en Baxandall y Morawski, *Marx and Engels on Literature and Art*, pp. 80-81.

que la Ilustración de Marx había sido profundamente afectada por Hegel). Dice Marx:

> ¿Será posible la visión de la naturaleza y las relaciones sociales que forjaron la imaginación griega y por ende la mitología griega en la edad de la maquinaria automática y los ferrocarriles, las locomotoras y los telégrafos eléctricos? ¿Dónde queda Vulcano frente a Roberts and Co., Júpiter frente al pararrayos, y Hermes frente al Crédit Mobilier? Toda mitología controla, domina y configura las fuerzas de la naturaleza en la imaginación y a través de ella; en consecuencia, desaparece en cuanto el hombre obtiene el dominio de las fuerzas de la naturaleza. ¿En dónde queda la Diosa de la Fama al lado de Printing House Square? ¿O será posible *La Iliada* en la época de la prensa manual o mecánica? ¿No quedarán necesariamente eliminados el canto, la recitación y las musas por los tipos del impresór, y no se desvanecerán consiguientemente los requisitos necesarios de la poesía épica?

Concluye Marx observando que el encanto del arte griego "no contradice la etapa escasamente desarrollada del orden social de la que surgió. En medida mucho mayor es el resultado de tal etapa, y está inseparablemente conectado con la circunstancia de que jamás podrán retornar las condiciones sociales cambiantes bajo las cuales surgió el arte y las únicas que pudieron haberlo creado". Usando la metáfora romántica de la sociedad como un organismo viviente, subraya Marx que el hombre que disfruta las "maneras innatas del niño", y por ende la "infancia griega de la humanidad", "deberá esforzarse por reproducir su verdad en una etapa más avanzada". La civilización técnicamente avanzada no ha imposibilitado la cultura estéticamente rica, sino sólo la antigua cultura griega.[41]

Las sugerencias de Marx acerca de la repercusión del cambio técnico sobre las formas de la imaginación y el arte habrían de ser ampliadas en gran medida por Brecht, Benjamin y Adorno en sus estilos diferentes. Lukács, quien permaneció dentro de la tradición de la interpretación ideológica de la literatura, olvidaría uno de los comentarios más fecundos de Marx sobre el arte y la sociedad. Pero tampoco aquí llegaron muy lejos Marx y Engels. Ni prestaron mucha atención —lo que puede entenderse en el clima cultural de su tiempo— a los cambios ocurridos en la producción técnica de los propios medios artísticos, es decir, las repercusiones

[41] *Ibid.*, pp. 134-135.

sobre la recepción estética de los nuevos medios de comunicación desde la imprenta, tales como la fotografía (a la sazón en sus etapas iniciales, por supuesto). La visibilidad mucho mayor de estos cambios en el siglo XX (cine, radio, televisión, etc.), habría de ayudar a la emancipación de la teoría cultural marxista de la calidad de simple crítica de la ideología.

Así pues, si el arte no puede reducirse a la ideología clasista, ¿cómo se relacionará con el desarrollo histórico? La teoría cultural marxista se ha simplificado a menudo en una cruda extensión de la llamada noción de "base-superestructura", que recibiera su expresión más influyente en el Prólogo de la *Contribución a la crítica de la economía política* (1859). En lugar de advertir que Marx desarrolló de ordinario una dialéctica compleja de la actividad y la conciencia sociales en sus obras históricas y económicas, muchos marxistas y comentaristas de Marx han seguido la visión programática reductiva de su prólogo en el sentido de que "las relaciones de producción constituyen la estructura económica de la sociedad, el fundamento real, sobre el que se erige una superestructura legal y política y al que corresponden formas claras de la conciencia social". Esta oración y el resto del famoso pasaje parecen sugerir que la conciencia humana y la actividad cultural constituyen la llamada "superestructura" que refleja un fundamento económico, este último un dato objetivo que se desarrolla independientemente de la voluntad humana.[42] Por supuesto, tal fue la concepción objetivista unilateral desarrollada por los partidos marxistas oficiales en la Segunda Internacional; esta concepción se asocia todavía ampliamente al marxismo actual. Sin embargo, ya hemos visto que esta noción pasiva de la actividad humana consciente fue lo que Marx percibió como un efecto principal del "fetichismo capitalista de las mercancías", y por lo tanto como una falsificación de la historia. Además, existe ahora en Occidente una literatura abundante que ha demostrado la importancia central de la praxis social y la dialéctica sujeto/objeto en las obras históricas y teóricas de Marx. Shlomo Avineri, por ejemplo, ha subrayado, tras un examen de la deuda de Marx con Hegel, que para Marx "la realidad no es un mero dato objetivo, externo al hombre, sino que él la forja a través de la conciencia", mientras que la llamada "base material no es un hecho económico objetivo, sino la organización de la conciencia y la actividad humanas". La siguiente aclaración de Avineri es más útil aún para entender la vida cultural:

[42] *Marx-Engels Reader*, pp. 4-5.

> La distinción existente entre la "base material" y la "superestructura" no es una distinción entre la "materia" y el "espíritu"... sino entre la actividad humana consciente, orientada hacia la creación y preservación de las condiciones de la vida humana, y la conciencia humana que aporta razones, racionalizaciones y modos de legitimación y de justificación moral para las formas específicas que asume esa actividad.[43]

Extendiendo esta distinción, y recordando nuestras discusiones anteriores del arte y el trabajo, podremos afirmar que el arte puede formar parte no sólo de la "base" o la "superestructura", sino de ambas. Las obras de arte independientes pueden ser *1)* una parte de la actividad productiva humana consciente ("la base"), lo que incluiría el papel del arte en toda apropiación y remodelación física y mental del mundo externo, o *2)* un aspecto de la "falsa conciencia" ideológica, que es "superestructural", o ambas cosas.

Al reaccionar contra el deterioro de la teoría marxista en una mera especie de "determinismo económico", Lukács y más aún la Escuela de Frankfurt habría de subrayar la concepción hegeliana del conjunto social como una "totalidad" sin fracturas, de interacción constante, de la que forman parte la producción, la filosofía, la política, etc. Pero el modelo de la "totalidad", siendo un correctivo necesario, tendía a menudo a eclipsar algunos interrogantes de la determinación que trataba de despejar la teoría de Marx. Para entender la concepción de Marx, sería preferible conservar el modelo de "base y superestructura", pero concibiéndolo de manera muy diferente a la del uso a menudo abusivo. Raymond Williams, un prominente historiador cultural marxista, ha escrito recientemente que en este modelo

> cada término de la proposición debe ser revaluado en una dirección particular. Debemos revaluar la determinación hacia la fijación de límites y el ejercicio de una presión, y en contra de un elemento pronosticado, prefigurado y controlado. Debemos revaluar la "superestructura" hacia un conjunto relacionado de prácticas culturales, y en contra de un contenido reflejado, reproducido o específicamente dependiente. Y sobre todo debemos revaluar "la base" en contra de la noción de una abstracción económica y tecnológica fija, y hacia las actividades específicas de los hombres en relaciones sociales y económicas reales, las que contienen contradicciones y variaciones fundamentales, y por lo tanto se encuentran siempre en un estado de proceso dinámico.[44]

[43] Schlomo Avineri, *The Social and Political Thought of Karl Marx* (Cambridge, Inglaterra, 1968), pp. 65-77.

[44] Raymond Williams, "'Base and Superstructure' in Marxist Cultural Theory", *New Left Review*, 82 (noviembre-diciembre de 1973). Williams ha ampliado este análisis en *Marxism and Literature*, pp. 75-145.

Según Marx y Engels, hay diversas formas en las que podría relacionarse la ideología de un autor con el valor cognoscitivo de una obra producida. Una obra literaria puede ser enteramente ideológica, como *Les Mystères de Paris* de Eugène Sue, con sus expresiones latentes y manifiestas de prejuicios y supuestos burgueses contemporáneos que falsean el mundo social. Puede haber una mezcla compleja, como la que Engels percibió en Goethe, cuya relación múltiple con los diversos estratos de la sociedad alemana se combina con una tendencia a reflejar pasivamente el provincialismo de su ambiente a la sazón, o a ascender a una visión históricamente crítica y un dominio de tal ambiente. Por último, hay algunos casos, como el de Balzac, donde la perspectiva ideológica (un partidarismo realista reaccionario no impide en modo alguno la presentación realista de la evolución histórica (la sociedad francesa a principios del siglo XIX). No se trata aquí de la corrección ideológica sino del "realismo" literario, cuya significación para Marx y Engels debemos examinar ahora.

Aunque Marx no usó el término "realismo", sus comentarios sobre la novela de Sue, sobre el drama *Franz von Sickingen* de Ferdinand Lasalle (1859), y sobre los novelistas británicos contemporáneos, demuestran que compartía la concepción desarrollada por Engels en algunas cartas escritas en el decenio de 1880. En su opinión, el "realismo" no era simplemente una corriente dentro de la literatura europea de mediados de siglo sino un atributo de algunas de las mejores literaturas modernas desde Shakespeare; Marx y Engels usan como un modelo al gran dramaturgo inglés tanto como a Balzac. Además, como veremos en su examen, usan criterios estéticos e históricos, ya que el valor cognoscitivo de una obra padecerá a causa de una construcción formal defectuosa. (Marx y Engels recurren principalmente a la literatura en sus observaciones sobre el realismo, como era habitual en su pensamiento estético, pero algunos de sus raros comentarios sobre la pintura continúan una línea de argumentación semejante.)[45]

En su alabanza de un realismo auténtico, Marx y Engels desarrollaron temas bastante comunes en la estética europea de mediados del siglo XIX, sobre todo en lo tocante a las novelas inglesas, francesas y rusas. Reconstruyendo sus sugerencias, podríamos decir que hay

[45] Baxandall y Morawski, *Marx and Engels on Literature and Art*, p. 31.

cuatro criterios esenciales del realismo: *1) Tipicidad*: deben presentarse situaciones y personajes representativos y típicos dentro de un ambiente histórico concreto y socialmente condicionante, al igual que específico. *2) Individualidad*: dado que el mundo es infinitamente variado y rico, y puesto que ni las situaciones históricas ni los individuos humanos salen del mismo molde, deben sacarse personajes representativos de las diversas clases sociales con cualidades distintivas, únicas e individuales. Al desarrollar los puntos 1 y 2, tanto Marx como Engels contrastan los personajes ricamente individualizados de Shakespeare, cuya tipicidad es entonces más "real", con la tendencia "schilleriana" hacia la "construcción" de individuos que son meros voceros de su tiempo", que percibían en la tragedia *Sickingen* de Lassalle.[46] *3) Construcción orgánica de la trama*: la "tendencia" política de la obra, dice Engels, "debe surgir de la situación y de la acción misma, sin llamar explícitamente la atención sobre ella; el autor no está obligado a ofrecer al lector la solución histórica futura de los conflictos sociales que describe".[47] *4) La presentación de los humanos como sujetos y como objetos de la historia*: aunque Marx enunció este criterio en términos más firmes que los de Engels, fue este último quien escribió, en una carta enviada a Margaret Harkness, la novelista inglesa, que en su novela *City Girl*, "la clase trabajadora figura como una masa pasiva, incapaz de ayudarse a sí misma... Las reacciones rebeldes de la clase trabajadora contra el medio opresivo que la rodea... pertenecen a la historia y en consecuencia deben reclamar un lugar en el dominio del realismo".[48] Sin comentar explícitamente el asunto, Engels estaba sugiriendo un contraste entre la descripción "realista" que hace Balzac de los humanos activos que hacen la historia dentro de situaciones dadas y la narración determinista de los eventos que hacen los naturalistas (como Zola). Sobre este punto, al igual que sobre otras cuestiones del realismo, Lukács habría de embellecer y precisar exhaustivamente los escasos textos de Marx y Engels.

Antes de examinar las implicaciones de esta teoría del realismo, convendrá subrayar que Marx y Engels no la presentaron como una estética prescriptiva, como habría de figurar posteriormente en el pensamiento de Lukács. Como hemos visto, Marx amó y utilizó una amplia gama de la literatura europea, en gran parte anterior a las nociones modernas del realismo histórico. Aun Engels, cuyos intereses literarios se ligaban más exclusivamente a las obras del siglo XIX, leyó ampliamente la literatura del romanticismo alemán y en particular defendió su poesía políticamente inspirada en el decenio de 1840.[49] Más importante es el hecho de que las diversas necesidades del arte —cognoscitiva, política, sensual, desalienante, "utópica", etc.— distaban mucho de agotarse siguiendo los criterios del realismo literario. Aunque es un tema importante de su pensamiento estético, sobre todo el de Engels, el realismo es sólo una de las clases de la literatura y el arte favorecidas por ambos autores.

Debe subrayarse ese punto en este estudio de la respuesta marxista al arte y la cultura modernistas, porque la estética realista del siglo XIX fue ampliamente rechazada por artistas y escritores prominentes después de 1880. Cuando lo aislamos de los temas del arte como parte del trabajo productivo, como un componente de la mediación humana consciente de los objetos, o como una promesa de una sociedad más humana en el futuro, el tema del realismo parece reducir la experiencia estética al reflejo del desarrollo social. No hasta señalar, como lo hace Lukács, que Balzac "seleccionaba" activamente situaciones y personajes típicos y no buscaba una descripción fotográfica de la vida diaria en su inmediatez empírica, como lo harían más tarde los naturalistas.[50] Esto equivale sólo a la superioridad de la *reflection* de la evolución histórica más profunda por parte de Balzac.

El problema puede contemplarse en otra forma como una confusión decimonónica de la relación existente entre la "forma" y el "contenido", a la que no pudieron escapar Marx y Engels en sus comentarios sobre el realismo literario. David Caute, un novelista e historiador intelectual del socialismo, ha señalado que dentro de la tradición de la estética marxista no se ha distinguido suficientemente entre el "tema" histórico y social de una obra literaria y su "contenido". El contenido no es sólo el tema "correctamente" interpretado y dotado de una expresión formal atractiva; es el tema que mediatiza la forma artística empleada y se ve mediatizado por ella. "Entendemos este hecho —escribe Caute— cuando dejamos de identificar el contenido con la representación mimética de un tema." "La huelga de los mineros de Anzin en 1884 es el tema de *Germinal*, la novela de Zola; el contenido de la novela es lo que surge a través del tratamiento lite-

[46] *Ibid.*, pp. 107 y 109.
[47] *Ibid.*, p. 113.
[48] *Ibid.*, pp. 114-115.

[49] *Ibid.*
[50] Georg Lukács, "Narrate or Describe?", en *Writer and Critic and Other Essays*, comp. Arthur D. Kahn (Nueva York, 1971).

rario de este tema por parte de Zola."[51] Contra lo que afirma Caute, me parece que puede conciliarse este punto con la perspectiva general de Marx; por ejemplo, su hincapié en la apropiación y la transformación sensual, al igual que intelectual, del mundo de los objetos, y en la importancia del arte para la mediatización productiva de la naturaleza por parte del hombre, desafía la categoría simple de la mimesis o la reflexión. Pero así como el propio Marx suena a veces, después de 1850, como un objetivista —y no refuta el materialismo mecanicista de algunas de las obras posteriores de Engels, tales como el *Anti-Dühring*—, en sus comentarios sobre la literatura del siglo XIX no se distinguió claramente de la posición mimética de la teoría del realismo. Aquí como en muchas otras partes de su pensamiento, demostró Marx que la vasta síntesis de dispares tradiciones filosóficas, políticas y estéticas que había construido no era una unidad orgánica simple sino un campo de tensiones y de cierta ambivalencia.

Para completar este capítulo introductorio sobre la estética de Marx (en el que he subrayado sus conexiones con algunas de las direcciones esenciales de su perspectiva histórica general), quisiera ubicar brevemente su perspectiva social general dentro de algunas corrientes principales del pensamiento alemán y francés en el siglo de 1750-1850. Como se ha sugerido, sus opiniones sobre el arte y la sociedad reformularon e interconectaron una gran diversidad de tradiciones opuestas a veces, entre ellas el humanismo clásico alemán, la filosofía hegeliana, y el optimismo de la Ilustración francesa acerca del "progreso" técnico y social. A fin de conectar más plenamente sus ideas fragmentarias sobre el arte con las estructuras cambiantes de su síntesis teórica más amplia (de cuyo marco más amplio se nutrió la estética marxista posterior, así fuese en forma selectiva), convendrá presentar las divergentes corrientes de pensamiento que trató de sintetizar.

Hemos señalado reiteradamente que Marx estaba en deuda con la estética y la filosofía social alemanas del período de 1770-1815. En términos generales, podemos encontrar un objetivo común entre los románticos, los idealistas y los humanistas alemanes más prominentes de estos decenios que siguieron al movimiento literario de *Sturm und Drang*. Reaccionando contra lo que consideraban direcciones

[51] David Caute, *The Illusion: An Essay on Politics, Theatre and the Novel* (Nueva York, 1971), p. 151.

mecanicistas, atomistas y utilitaristas del pensamiento de la Ilustración en Inglaterra y particularmente en Francia, Herder, Kant, Goethe, Schiller, Fichte, Hegel y otros insistieron en la autonomía moral, la voluntad creativa y la autoexpresión de los seres humanos. En vez de afrontar al mundo exterior como un campo objetivado para el cálculo científico y el uso tecnológico instrumental, sostuvieron estos pensadores que debe concebirse tal mundo exterior como el plano en el que los humanos expresan y realizan sus potencialidades morales, estéticas y espirituales internas. En esta concepción se entendía la libertad como el reconocimiento, por parte del "sujeto", de que el mundo está constituido por su propia actividad expresiva. La mente no se concibe mecánicamente como una reflexión pasiva del "objeto", o como algo colocado en una relación hostil con la "naturaleza" interna o externa que debe dominar, sino en un intercambio creativo con ambos, y en desarrollo orgánico a través del tiempo. Dentro de esta gran corriente "expresivista", como la ha llamado recientemente Charles Taylor,[52] hubo desde luego algunas divisiones. Los románticos, por ejemplo, desarrollaron una cultura del sentimiento y la espontaneidad emocional; además, reaccionaron contra toda "racionalización del mundo", según la frase posterior de Max Weber que asociaba peyorativamente esto con el absolutismo burocrático o la ciencia natural "occidental".[53] Por otra parte, los filósofos idealistas tales como Kant y Hegel, en cuya obra culminó la *Aufklärung* alemana, trataron de redefinir y rescatar la "razón" y el "progreso" conectándolos con el papel del "sujeto" en el conocimiento, la expresión creativa en todo entendimiento, y un estado de derecho (*Rechstaat*) en todo "avance" político. (Por ejemplo, Hegel distinguió claramente entre el *Verstand* analítico y el *Vernunft* sintético.) Sin embargo, ambas corrientes subrayaron la necesidad del desarrollo temporal orgánico, la autoexpresión y la autonomía moral en sus revueltas contra la Ilustración francesa.

[52] Charles Taylor, *Hegel* (Cambridge, Inglaterra, 1975). En este párrafo he utilizado particularmente la penetrante reseña sinóptica que hace Taylor de la aspiración cultural alemana en los decenios de 1770-1815, que aparece en las pp. 3-49 de su libro. También me han resultado útiles las obras siguientes: George Armstrong Kelly, *Politics, Idealism and History: Sources of Hegelian Thought* (Londres, 1969); y Herbert Marcuse, "Introducción", en *Reason and Revolution: Hegel and the Rise of Social Theory* (Boston, 1960).

[53] Henri Brunschwig, *Enlightenment and Romanticism in Eighteenth-Century Prussia* (Chicago, 1974); Arthur Mitzman, "Anti-Progress: A Study in the Romantic Roots of German Sociology", *Social Research*, 33:1 (primavera de 1966), pp. 65-85.

En la Inglaterra y la Francia del siglo XVIII, el uso de procedimientos "modernos" en el Estado centralizado (que ayudaba a garantizar la paz social) y entre los grupos empresariales prósperos (que ayudaban a la abundancia) ayudaba a predisponer a las clases intelectuales, en general, hacia la "racionalización" de la burocracia y la fe en el progreso por la vía del desarrollo institucional científico y liberal. Sin embargo, en este período del pensamiento alemán, la personalidad autónoma y armoniosa, creada con alusiones a la Grecia antigua, se sentía poco inclinada hacia los resultados congelantes y atomizantes de la razón técnica definida por los franceses. Las nociones de una alienación del yo frente a la propia actividad social y política, y de la "cosificación" del mundo moderno artificial en un mecanismo congelado, rígido y distante, se encontraban bien desarrolladas ya dentro del pensamiento humanista, idealista y romántico alemán en estos decenios.[54] Además, el materialismo filosófico de la Ilustración francesa, su fe en la "ley natural", y su creencia optimista en la utilidad social del "progreso" técnico y material, se veían como una amenaza para la autonomía moral e intelectual, y la autodeterminación, ya débiles, del público.

Por supuesto, hubo algunas excepciones a esta pauta. Por ejemplo, Rousseau fue una gran inspiración para los alemanes;[55] hubo obviamente un movimiento romántico francés después de 1820, y algunos pensadores políticos franceses destacados, como DeMaistre y Bellonald, eran reaccionarios estridentes. En general, sin embargo, puede subsistir la distinción entre dos corrientes nacionales de la teoría social antes de 1830: el hincapié francés en el progreso social a través de la ciencia y la tecnología, y una reconstrucción del mundo "objetivo" de la política y la economía; y la preocupación alemana por el desarrollo "expresivo" del "sujeto" creativo en intercambio con el orden natural y social que lo rodea. Es en este contexto de la teoría social y la historia social donde debemos contemplar la divergencia filosófica entre el materialismo más puramente objetivista del siglo XVIII francés, que equivalía a una concepción de la mente como un registro de sensaciones o datos empíricos, y el énfasis idealista alemán sobre el papel del "sujeto" reflexivo consciente en la percepción cognoscitiva y en la forja de la historia. En el decenio de 1840 Marx buscaba en Francia e Inglaterra una guía para la reconstrucción empírica del mundo político y en sus esperanzas de un progreso poten-

[54] Mitzman, "Anti-Progress".

[55] Véase a Kelly, *Politics, Idealism, and History*, pp. 25-77 y 89-99.

cial a través de la ciencia y la industria, pero como filósofo alemán rechazaba lo que consideraba las implicaciones pasivas de un materialismo mecánico e insistía en una dialéctica hegeliana de la mente activa y la realidad objetiva.

Por supuesto, la revolución industrial se iniciaba ya en Alemania, aunque la percepción marxista del sufrimiento proletario derivaba más de sus lecturas acerca de Inglaterra y Francia. Además, entre los "Jóvenes Alemanes" y los hegelianos jóvenes había ocurrido una reacción contra la subjetividad romántica y un interés por los desarrollos políticos y el materialismo filosófico de los franceses. Surgiendo en esta coyuntura, Marx intentó una síntesis del pensamiento social alemán y francés en el período de 1843-1845. En sus estudios del trabajo, el papel de la estética, la filosofía materialista de la historia, etc., había una rica articulación de la respuesta doble ante la modernidad capitalista que muchos intelectuales "libres" estaban experimentando a la sazón en la Alemania todavía relativamente "atrasada". Para esos alemanes, muchos de ellos judíos, inspirados por la esperanza de la emancipación mediante la revolución política de acuerdo con el modelo francés y por las posibilidades del mejoramiento material para todos mediante un aprovechamiento democrático de la tecnología moderna, la "modernización" aparecía a la vez como algo opresivo y esperanzador, alternativamente alienante y liberador.[56] Se ha sugerido que tal es la experiencia común de capitalismo industrial en su primera generación, cuando las grandes esperanzas y los intensos temores iniciales no han sido minados por una larga experiencia de familiaridad y ajuste rutinarios.[57] En tales casos hay una respuesta ambivalente, la que recibirá una expresión intelectual en diversas formas dependientes de las construcciones disponibles de la teoría social. La situación de "atraso" relativo en estrecha proximidad con sociedades más avanzadas podría alentar la esperanza del progreso de la nación propia mientras se evitan algunas de las tensiones y algo de la deshumanización del proceso modernizante que se observan a través de las fronteras.

Un proceso de pensamiento de esta clase ocurrió en la mente de Marx cuando elaboraba la perspectiva muy atrayente de la miseria actual y la liberación potencial en su examen dialéctico del capitalismo. Una y otra vez sostendría que la actual organización social de

[56] Acerca de la ambivalencia del propio Marx hacia el capitalismo industrial, véase a Avineri, *The Social and Political Thought of Karl Marx*, p. 114.

[57] Véase a Adam Ulam, *The Unfinished Revolution. An Essay on the Sources of Influence of Marxism and Communism* (Nueva York, 1960).

las fuerzas de la producción obstruye su uso potencial para la eliminación de la pobreza y la desigualdad y para el florecimiento pleno de la personalidad humana creativa. La lógica dialéctica de Hegel ayudaba así a articular la experiencia contradictoria de esperanza y desaliento, ascenso y declinación, que Marx y otros —en particular los trabajadores industriales y los intelectuales cada vez más materializados— experimentaban frente al capitalismo modernizante. Ésta es la descripción sucinta que hace Marx de tal experiencia:

> Por una parte, han surgido fuerzas industriales y científicas jamás sospechadas por época alguna de la historia humana anterior. Por la otra, hay algunos síntomas de declinación que superan ampliamente los horrores del Imperio Romano. En nuestra época, todo parece preñado con su contrario. La maquinaria, dotada del poder maravilloso de acortar y fructificar el trabajo humano, mantiene en la inanición y el agotamiento al trabajador. Las fuentes nuevas de la riqueza se convierten en fuentes de escasez, como si operara un encantamiento extraño. Las victorias del arte parecen comprarse con la pérdida del carácter. [...] Este antagonismo entre la industria y la ciencia modernas por una parte, la miseria y la disolución modernas por la otra; este antagonismo entre las potencias productivas y las relaciones sociales de nuestra época, es un hecho, algo palpable, aplastante.[58]

Al desarrollar lo que llamará las "contradicciones dialécticas" de la situación, Marx habría de matizar las tradiciones alemanas que hemos examinado (concentradas en la libertad "expresiva" y hostiles a una "razón" técnica cosificada) con la "ciencia" materialista de inspiración francesa que se había desarrollado contra el abuso de esa herencia en la Alemania de los decenios de 1840 y 1850. En el período de 1815-1848, se usaría el pensamiento romántico e idealista para ayudar a defender y mistificar el reconstruido orden antiguo del trono y el altar. Teniendo esto en mente, podremos entender mejor la bienvenida que dio Marx a los efectos desmistificantes del capitalismo, con su exposición despiadada del nexo monetario y la mercantilización de las profesiones exaltadas. Después de 1845, Marx habría de dedicarse al estudio de las realidades "objetivas" de la política francesa y la economía británica. Además, en unión de Engels alabaría las novelas sociales realistas de Inglaterra y Francia por su perspectiva materialista y su estética mimética. Pero al actuar así, Marx no adoptó

[58] Karl Marx, "Speech at the Anniversary of the Peoples' Paper", en *Marx-Engels Reader*, p. 427.

simplemente las perspectivas "objetivistas" de la tradición de la Ilustración francesa. Su respuesta doble a la modernización capitalista se desarrolló a través de una síntesis "germano-francesa" —por una parte, el "deterioro" actual mediante perspectivas del trabajo alienado y el cosificado "fetichismo de los bienes", y por la otra parte la esperanza del "progreso" (racionalizada en una certeza) y la superación de la escasez material mediante el hincapié —mayor en Engels— en las capacidades productivas liberadas por el desarrollo capitalista.[59] En este capítulo hemos visto reiteradamente cómo entrelazó Marx estas corrientes en sus observaciones sobre el arte y la sociedad. En lo que resta de este libro veremos cómo la amalgama marxiana de los hilos "subjetivos" y "objetivos", y de la alternación de esperanza y desaliento frente al "progreso" social, se continuó o separó en las variantes de la cultura modernista y por los representantes de una estética neomarxista después de la primera Guerra Mundial.

[59] Pueden encontrarse otros intentos recientes y similares por aclarar la síntesis que hace Marx de la Ilustración francesa de las corrientes "humanista" e "idealista" de Alemania en Melvin Rader, *Marx's Interpretation of History* (Oxford, 1979), pp. 141-165; y en Taylor, *Hegel*, pp. 547-552.