INTRODUCCIÓN

1. Marx y Engels como teóricos y críticos de la literatura

Es sabido que Marx y Engels mostraron durante toda su vida un sostenido interés por la literatura. Marx, tal como lo testimonia la correspondencia juvenil, abrigó durante un tiempo la esperanza de convertirse en poeta; y Engels comenzó su labor intelectual como crítico literario. Los conocimientos de ambos en materia de literatura, según el testimonio de quienes los conocieron, y tal como se deduce de sus obras, eran considerables. Así, por ejemplo, Paul Lafargue (1842-1911), hijo político de Marx y uno de los fundadores del Partido Obrero Francés, cuenta, sobre los intereses literarios del fundador del materialismo histórico:

> "Conocía de memoria obras de Heine y Goethe, que citaba a menudo en la conversación; leía continuamente a poetas que escogía de todas las literaturas europeas; todos los años leía en el original griego a Esquilo; reverenciaba a este y a Shakespeare como los dos más grandes genios dramáticos que haya producido la humanidad... A William Cobbet... lo tenía en gran estima. Dante y Burns se encontraban entre sus poetas predilectos... como Darwin, era un gran lector de novelas. Marx amaba especialmente las del siglo XVIII, y en particular el *Tom Jones* de Fielding; los escritores modernos que más lo entretenían eran Paul de Kock, Charles Lever, Alejandro Dumas padre y Walter Scott... Mostraba una expresa predilección por las narraciones de aventuras y humorísticas. Colocaba por encima de todos los novelistas a Cervantes y a Balzac. *Don Quijote* era, para él, la épica de la caballería agonizante, cuyas virtudes se tornaron hábitos ridículos y grotescos en el mundo burgués naciente. Era tan grande su admiración por Balzac, que planeaba escribir una crítica de... *La comedia humana* tan pronto como concluyera su obra económica"[1].

Marx no solo podía leer en la mayoría de los idiomas europeos, sino que escribía alemán, francés e inglés de un modo tal "que producía admiración en los conocedores de esas lenguas"[2]. Todavía a los cincuenta años de edad ocupaba parte de su tiempo en aprender el ruso, al punto que consiguió leer en el original a Puschkin, Gogol y Schtschedrin. Era vasto su conocimiento del griego antiguo y el latín, y de la literatura escrita en esas lenguas, hecho del que ofrece ya un temprano testimonio su disertación sobre Demócrito y Epicuro. La forma-

[1] "Persönliche Erinnerungen an Karl Marx". En: AAVV, *Mohr und General. Erinnerungen an Marx und Engels*. Berlin: Dietz, 1964, pp. 318-347; aquí, pp. 323-325.
[2] *Ibid.*, p. 325.

ción de Engels en materia literaria era igualmente importante, y no menos amplia su formación lingüística; tal como cuenta Fritz Raddatz, "a los 19 años le escribió a su amigo Wilhelm Graeber una carta alternando el inglés, el francés, el italiano, el español, el portugués y el holandés. Podía mantener una conversación en checo, polaco, ruso y sueco, además de en las principales lenguas europeas. Se entregó a estudios del persa, el búlgaro antiguo y el antiguo alto alemán"[3]. Hacia 1860, Engels se dedicó al estudio de antiguos poemas daneses; durante la composición de su *Geschichte Irlands* [Historia de Irlanda] (1870), escribió el prólogo para una edición de poemas irlandeses, y el conocido tratado sobre *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates* [Origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado] (1884) se apoya en pasajes del *Minnesang*, de los *Nibelungos* y de las *Eddas*.

Pero Marx y Engels no escribieron jamás un tratado sistemático sobre cuestiones específicamente literarias. Las ideas de ambos acerca de la literatura tienen que extraerse de una gran cantidad de artículos, cartas y pasajes de obras científicas, correspondientes, además, a muy diversas etapas de sus vidas. El análisis de esta masa de documentos —la edición alemana de los escritos de Marx y Engels sobre arte y literatura comprende más de mil páginas— ha suscitado en los intérpretes opiniones muy variadas. Según podrá imaginarse, la ortodoxia soviética ha visto en ellas la respuesta perfecta y definitiva a todos los problemas que durante siglos habían preocupado a la teoría y la crítica de la literatura y el arte; pero incluso un crítico tan sutil e inteligente como Lukács ha pretendido ver, en los escritos de los iniciadores del materialismo histórico, "una unidad mental orgánica, sistemática"[4], un todo coherente. En el otro extremo, críticos tendenciosamente hostiles al marxismo han procurado negar toda importancia a la crítica de Marx y Engels. Según René Wellek, "los juicios literarios suscritos por Marx y Engels son esporádicos, fortuitos y poco concluyentes. No llegan a la altura de una teoría literaria, ni aun a ser una teoría de las relaciones entre literatura y sociedad", aunque ello no quiera decir "que se trate de juicios incoherentes"[5]. Un discípulo de Wellek, Peter Demetz, escribió un conocido libro[6] que, a pesar de ser, en muchos puntos, una investigación bastante erudita, no deja de representar un panfleto por momentos ingenuo —y filosóficamente deficiente— en contra del marxismo, en el que, no sin incurrir en frecuentes contradicciones, se le intenta negar al marxismo, en la mayor medida posible, toda coherencia y especificidad.

[3] "Der Beginn der materialistischen Literaturtheorie. Karl Marx – Friedrich Engels – Ferdinand Lassalle". En: *Revolte und Melancholie. Essays zur Literaturtheorie.* Hamburgo: Albrecht Knaus, 1979, pp. 13-56; aquí, pp. 16-17.

[4] "Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels". En: *Sociología de la literatura.* Selección e introd. de P. Ludz. Trad. de Michael Faber-Kaiser. Madrid: Península, 1966, pp. 205-230; aquí, p. 205.

[5] "Los críticos alemanes desde Grillparzer hasta Marx y Engels". En: *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, vol. III: Los años de la transición. Trad. de J.C. Cayol de Bethencourt. Madrid: Gredos, 1965, pp. 248-322; aquí, p. 321.

[6] Nos referimos a *Marx, Engels und die Dichter. Zur Grundlagenforschung des Marxismus* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1959), obra a la que nos remitimos en varias oportunidades.

Nuestra determinación es tomar igual distancia respecto de estas dos posiciones que son, en apariencia, antagónicas, pero que resultan esencialmente semejantes en su unilateral dogmatismo. Fieles, en el fondo, a la disposición radicalmente crítica de los autores a los que nos referimos, querríamos exponer las ideas de Marx y Engels acerca de la literatura *en su devenir*, poniéndolas en el contexto de la evolución intelectual de ambos. Giambattista Vico afirmaba que la naturaleza de una cosa se revela mejor en su nacimiento; en conformidad con tal principio, la teoría y crítica literaria de Marx y Engels se entienden mejor si se las expone, no de un modo exclusivamente sistemático, y haciendo caso omiso de las diferencias temporales, sino históricamente, como etapas de un desarrollo que ha ido desarrollándose e integrándose en forma sucesiva. Un estudio semejante revelaría, por ejemplo, que Marx y Engels han partido de concepciones diversas acerca de la literatura, y que solo con el paso del tiempo, y a través del trabajo en común, consiguieron acercar sus posiciones, sin eliminar nunca por completo ciertas diferencias teóricas y de gusto. También tendría que señalar las relaciones en que se hallaban las concepciones de ambos autores con el contexto literario y filosófico con que se encontraron al comienzo de su producción teórica y crítica. Un estudio detallado de todas estas cuestiones rebasaría, desde luego, ampliamente los límites de un prólogo; nos limitaremos, entonces, a exponer aquí los momentos y problemas centrales en la evolución de Marx y Engels como teóricos y críticos de la literatura.

2. La publicística alemana del período de la Restauración

La Restauración —es decir: la época que se inicia con el Congreso de Viena (1815) y que se cierra con los levantamientos de marzo de 1848— constituye un período atravesado por tendencias contradictorias; circunstancia que se traduce, en el campo de la literatura, en una polarización entre, por un lado, tendencias intimistas y quietistas que revelan una cierta medida de resignación apolítica y adaptación a las circunstancias contemporáneas, y que fueron designadas tradicionalmente, por la historiografía literaria alemana, con el término de *Biedermeier*; y, por otro, tendencias políticamente comprometidas, que encuentran su expresión más significativa en la lírica y en el periodismo, y a las que la crítica asignó el término de *Vormärz*[7]. La insólita expansión del mercado literario que tuvo lugar entre 1820 y 1847 —propiciada por el crecimiento del público lector y la introducción de nuevas técnicas para la producción y difusión de libros y revistas— produjo cambios significativos en la literatura, que paulatinamente comenzó a gravitar en torno a las publicaciones periódicas (diarios, revistas, suplementos literarios) y mostró un interés cada vez mayor por los fenómenos puramente transitorios y ocasionales. A esto deben sumarse las circunstancias políticas: el estallido de la Revolución de Julio (1830) en París infundió nueva vitalidad a una nación que, como la Alemania de comienzos del siglo XIX, se encontraba signada por el entumecimiento de la vida pública y por el repliegue típicamente filisteo hacia la cómoda seguridad de la esfera privada. Los

[7] "Pre-marzo"; es decir: el período preparatorio de las revoluciones de 1848 y 1849.

efectos en suelo alemán de la "gran semana" del 26 al 31 de julio de 1830 no solo se hicieron sentir a través de numerosas manifestaciones y sublevaciones y de una revitalización de los ideales democráticos; también fueron significativas las repercusiones sobre la literatura. El poeta Georg Herwegh escribió, en 1840, que "[l]a nueva literatura es un hijo de la Revolución de Julio. Aquella data del viaje de Börne a Francia, de los *Cuadros de viaje* de Heinrich Heine. Data de la oposición contra Goethe... El rasgo distintivo de la literatura moderna es, precisamente, el hecho de ser... un hijo de la política"[8]. El ascenso al trono de Federico Guillermo IV (1840) acentuó aún más el despertar político, en la medida en que las expectativas de democratización cifradas en aquel se vieron muy pronto frustradas a raíz de una intensificación de las medidas represivas y una limitación todavía mayor de la libertad de expresión.

Dadas tales condiciones, resulta explicable el vasto proceso de politización de la literatura que tuvo lugar durante este período. En el sentido de una tal politización se movieron las propuestas liberales de borrar todo límite entre arte y vida, entre estética y ética, entre ciencia y política; como también la voluntad de promover una legitimación y "emancipación de la prosa" (Mundt) frente a la primacía anteriormente acordada al lenguaje poético. Heinrich Heine (1797-1856) acuñó, para designar este proceso, la acertada expresión de "fin del período artístico" [Ende der Kunstperiode]; con él aludía tanto a la descomposición del culto idealista de la forma que había dominado durante la época clásica de la literatura alemana como a los síntomas de un naciente realismo que comienzan a insinuarse en la literatura alemana a partir de la muerte de Goethe. En una reseña del tratado de Wolfgang Menzel sobre la literatura alemana, sostiene que, "[e]l principio de la época de Goethe, la idea artística, se desvanece; una nueva época se alza, con un nuevo principio y ¡cosa singular!... comienza con una insurrección en contra de Goethe"[9]. Por oposición al período artístico, en el que primaba una artificial escisión entre vida y arte, el presente se encuentra dominado, según Heine, por un arte irónico y subjetivo, al que tiene que suceder la conciliación entre literatura y sociedad. De un modo análogo señala Ludolf Wienbarg (1802-1872) que

> "...la escritura ya no es un juego de bellos espíritus, un inocente goce, una leve ocupación de la fantasía, sino el espíritu de la época, que domina, invisible, por encima de todas las cabezas, que aferra la mano del escritor y escribe en el libro de la vida con la férrea tiza de la historia; los poetas y prosistas estéticos ya no están, como antes, únicamente al servicio de las musas, sino también al servicio de la patria, y se encuentran ligados a todos los vigorosos empeños de la época"[10].

[8] Cit. en Balzer, Bernd, "Liberale und radikaldemokratische Literatur". En: Zmegac, Viktor (ed.), *Geschichte der deutschen Literatur vom 18.Jahrhundert bis zur Gegenwart.* Band I/2 1700-1848. Königstein: Athenäum, 1979, pp. 277-335; aquí, p. 277.

[9] Heine, Heinrich, "Die deutsche Literatur von Wolfgang Menzel, 1828". En: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* (Hrsg. von Mandred Windfuhr), vol. 10: *Shakespeares Mädchen und Frauen. Kleinere literaturkritische Schriften.* Bearbeitet von Jan-Christoph Hauschild. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1993, pp. 237-247; aquí, p. 247.

[10] Cit. en Hömberg, Walter, "Literarisch-publizistische Strategien der Jungdeutschen". En:

La rebelión contra Goethe es uno de los motivos recurrentes en la literatura de la época; lo encontramos, entre otros, en Wolfgang Menzel (1798-1873), Alexander von Ungern-Sternberg (1806-1868), Charlotte Stieglitz (1806-1834), e incluso —aunque de un modo mucho más matizado— en el propio Heine. Pero ha sido quizás Ludwig Börne (1786-1837) el principal propulsor de la causa antigoetheana. Firme defensor de la causa republicana, Börne es, a la vez, uno de los principales publicistas alemanes de comienzos del siglo XIX; en sus artículos periodísticos expuso, con sostenida —y eficaz— insistencia, un programa cultural y político que impulsaba, tal como expone Inge Rippmann, "la integración de todos los ámbitos vitales fundamentales dentro de una nueva consciencia burguesa; tomando como punto de partida la interacción entre las circunstancias culturales y las político-sociales, buscó transformar la opinión pública literaria en una opinión pública política, a través de un alegato a favor de la libertad de prensa y la representación parlamentaria"[11]. La Revolución de Julio incitó a Börne a trasladarse a París, desde donde informó al público alemán —particularmente, en sus *Briefe aus Paris* [Cartas desde París] (1832-1834)— acerca de los acontecimientos que tenían lugar en Francia, sosteniendo, al mismo tiempo, la necesidad de una revolución en Alemania. En las *Dramaturgische Blätter* [Páginas sobre el drama] (1835) se desarrollan algunas de las principales ideas de Börne en materia de literatura; el crítico ve en esta un simple espejo de la vida nacional, y sostiene que los alemanes no solo *no poseen* un teatro, sino que tampoco *podrían* tenerlo: "Lo primero me era indiferente —puede existir un pueblo muy noble, muy feliz, que carece de un buen drama—, pero lo segundo me afligía". La penuria teatral alemana se debe, según Börne, a la falta de compromiso de los individuos con la vida nacional, a la ausencia de un auténtico espíritu ciudadano; de ahí que las deficiencias del drama germánico puedan explicarse a partir del *antinacionalismo* de los alemanes:

> "Todos nuestros poetas dramáticos, los malos, los buenos y los mejores, tienen como rasgo nacional el hecho de ser antinacionales; poseen como carácter la ausencia de carácter. Nuestra índole serena, modesta, temerosa; nuestra virtud doméstica y nuestra aparente perversidad en la vida pública; nuestra inmadurez burguesa y nuestro gran hocico frente al escritorio: todo esto unido, bloquea vigorosamente el desarrollo del arte dramático. Hablar es, para nosotros, actuar; y callar, actuar en grande"[12].

Goethe es el exponente más eminente, pero también el más representativo de estas debilidades del "carácter alemán"; Börne considera que el autor de *Fausto*

Glaser, Horst Albert (Ed.): *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte.* V. 6, Vormärz: Biedermeier, Junges Deutschland, Demokraten 1815-1848. Reinbek: Rowohlt,1985, pp. 83-98; aquí, p. 84.

[11] "Ludwig Börne". En: Killy, Walther (ed.), *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache.*München: Bertelsmann, 1992, vol. 2, pp. 83-6; aquí, p. 84.

[12] *Dramaturgische Blätter.* En: Börne, Ludwig, *Gesammelte Schriften.* Vollständige Ausgabe in sechs Bänden. Nebst Anhang: Nachgelassene Schriften in zwei Bänden. Leipzig: Max Hesse, s/a, v. 2, pp. 212-442; aquí, pp. 218-9.

"habría podido ser un Hércules, empeñado en liberar a su patria de la enorme inmundicia; pero se procuró las manzanas de las Hespérides, que conservó para sí, se sentó a los pies del Ónfalo, y permaneció allí sentado. ¡Cuán diversamente vivieron y actuaron los grandes poetas y oradores de Italia, Francia e Inglaterra! [...] Nunca pronunció [Goethe] una miserable palabra para el bien de su pueblo; él, que siendo, inicialmente, en la cumbre de su fama, intangible, y luego, en su elevada vejez, invulnerable, habría podido decir lo que ningún otro se hubiese atrevido a sostener. [...] Goethe fue afortunado sobre esta tierra, y él mismo lo reconoce. Alcanzará los cien años; pero un siglo pasa, y eternamente se instala la posteridad. Esta, la jueza desprovista de temor e insobornable, le preguntará a Goethe: 'Te ha sido concedido un espíritu elevado, ¿has humillado alguna vez a la bajeza? El cielo te dio una lengua de fuego, ¿has defendido alguna vez la justicia? Tenías una buena espada, ¡pero te limitaste siempre a ser tu propio guardián! Has tenido una vida dichosa, pero *has* vivido'"[13].

En esta caracterización de Goethe se ponen de manifiesto tanto los méritos como los límites de la concepción de Börne: en efecto, la determinación de convertir a Goethe en fiel reflejo o, más aun, en directo responsable de la miseria política y cultural de Alemania supone, cuando menos, una lectura excesivamente parcial del problema. La perspectiva crítica de Börne —mucho más que la de un Georg Forster o la un Friedrich Hölderlin— muestra las limitaciones propias de un jacobinismo tardío[14]; de ahí que, en sus análisis histórico-sociales, exagere la importancia de los factores políticos, colocándolos por encima de los determinantes económicos; de ahí, también, que, en sus estudios literarios, vea en la poesía un simple vehículo para la difusión de las ideas políticas. No es ocioso que las teorías de Börne, más allá de sus méritos relativos, hayan despertado escepticismo en un autor que, como Heine, se oponía al despotismo en forma decidida, pero también abogaba por la preservación de la autonomía del arte: este "no ha de servir como criada ni a la religión, ni a la política; es un fin en sí mismo, como el propio mundo"[15].

A la sombra de Heine y Börne se gestó aquel movimiento que más que ningún otro influyó sobre los primeros aportes de Engels a la crítica literaria: nos referimos a la *Joven Alemania* [Das junge Deutschland]. Es en sí revelador que el término que designa al grupo no proceda de los propios escritores, sino de una prohibición promulgada el 14 de noviembre de 1835 por el Ministerio de Interior de Prusia, y en la que se dictan medidas represivas "en contra de los autores, editores, impresores y distribuidores de los escritos procedentes de la escuela literaria conocida bajo la denominación de 'la joven Alemania' o 'la joven Litera-

[13] *Aus meinem Tagebuche*. En: *Gesammelte Schriften*, v. 2, pp. 149-212; aquí, pp. 192-3.

[14] "Börne [...] es un jacobino rezagado con respecto a su propia época. Y como su retraso es muy acentuado desde el punto de vista social, en su tragedia hallamos desde ya algunos rasgos caricaturescos, los mismos que luego se manifestaron más acentuadamente en los hombres de la Revolución de 1848 que en Francia representaron el papel de epígonos del movimiento de 1793" (Lukács, György, *Nueva historia de la literatura alemana*. Trad. de Aníbal Leal. Buenos Aires: La Pléyade, 1971, p. 77).

[15] *Über die Französische Bühne*, 6. Brief, En: Sämtliche Werke. Ed. por Ernst Elster. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe. Leipzig, etc.: Bibliographisches Institut, vol. IV, p. 525.

tura'". La prohibición afectaba, por un lado, a la editorial Hoffmann und Campe, de Hamburgo; por otro, a los autores Heinrich Heine, Ludolf Wienbarg, Heinrich Laube (1806-1884), Theodor Mundt (1808-1861) y Karl Gutzkow (1811-1878). Si se exceptúa a Heine —al que solo cabría considerar como modelo inspirador de la Joven Alemania—, podría decirse que los escritores mencionados en la ordenanza reúnen una serie de atributos comunes: el origen pequeñoburgués, la formación humanística y teológica, el establecimiento como escritores profesionales. Pero, tal como señala Udo Köster,

> "también resultan comparables, en todos los miembros de la Joven Alemania, la selección de los temas (transformación y politización emancipatorias de la crítica esotérica de orden filosófico y teológico procedente del ámbito de la escuela hegeliana y el racionalismo teológico), la orientación literaria hacia la "literatura de reflexión" (prosa periodística crítica y novelas intelectualistas), el concepto de efecto político... y la estrategia literaria que se dirige a un público amplio, y que opera con una destrucción consciente de tabúes sociales (concretamente, eróticos)"[16].

Pero, al margen de las similitudes, los miembros de la Joven Alemania no constituyeron un movimiento dotado de intereses y proyectos comunes; ni siquiera han existido sólidas relaciones personales entre los diferentes escritores. Igualmente desprovistos de solidez se encontraban la voluntad crítica y el gesto iconoclasta que la censura prusiana creyó encontrar en los "Jóvenes Alemanes": el ánimo rebelde que mostraron en las primeras obras —y que no solo se circunscribía a la política, sino que abarcaba también la moral y la religión— muy pronto se aquietó, al punto que consiguieron reconciliarse sin excesivas dificultades con el orden existente. Por lo demás, la crítica propiciada por estos escritores se encontraba edificada sobre bases primordialmente idealistas; Georg Büchner (1813-1837) —junto con Heine, el escritor más importante del período— se ha referido a ello en carta a Gutzkow:

> "Me parece que usted y sus amigos no han recorrido precisamente el camino más sensato. ¿Reformar la sociedad por medio de la *idea*, a partir de la clase *culta*? ¡Imposible! Nuestra época es totalmente *material*; si ustedes hubiesen trabajado alguna vez más directamente en la política, habrían llegado rápidamente al punto en el cual la reforma habría quedado por sí misma interrumpida. No superarán el abismo que separa la sociedad culta y la inculta. [...] Creo que, en cuestiones sociales, hay que partir de un fundamento *legal* absoluto, buscar la formación de una nueva vida espiritual en el *pueblo*, y dejar que la caduca sociedad moderna se vaya al diablo"[17].

Pero la orientación idealista y el empeño en modificar la sociedad "desde arriba" son un atributo aun más representativo de otro movimiento intelectual que cobró singular vigencia a partir de 1830: el de los *Jóvenes Hegelianos* [Junghegelianer]. A partir de la muerte de Hegel (1831), cuyo sistema había

[16] "Biedermeierzeit". En: Killy (ed.), *op. cit.*, vol. 13, pp. 102-109; aquí, p. 107.

[17] Carta a Gutzkow; escrita en Estrasburgo, presumiblemente, a comienzos de junio de 1836. En: *Werke und Briefe*. Münchner Ausgabe. Ed. por Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm y Edda Ziegler. 7ª ed. München: dtv, 1999, p. 319.

alcanzado una vasta hegemonía en las universidades alemanas durante las primeras décadas del siglo XIX, se inició aquel proceso que Marx y Engels describen, en *Die deutsche Ideologie* [La ideología alemana], como "descomposición del Espíritu absoluto":

> "Al apagarse la última chispa de vida, entraron en descomposición las diversas partes integrantes de este *caput mortuum*, dieron paso a nuevas combinaciones y se formaron nuevas sustancias. Los industriales de la filosofía, que hasta aquí habían vivido de la explotación del Espíritu absoluto, arrojáronse ahora sobre las nuevas combinaciones. Cada uno se dedicaba afanosamente a explotar el negocio de la parcela que le había tocado en suerte"[18].

Las intensas polémicas suscitadas luego de la publicación de *Das Leben Jesu* [La vida de Jesús] (1835-6), de David Strauß (1808-1874), contribuyeron a precipitar las divisiones dentro de la escuela hegeliana, que —de acuerdo con la conocida distinción instituida por Strauß— se escindió entre una derecha y una izquierda. La primera (es decir, el partido de los *Viejos Hegelianos [Althegelianer]*) comprendía a filósofos de muy escasa significación, y se inclinaba hacia una posición políticamente conservadora y a la justificación de la doctirna eclesiástica; una tendencia más moderada dentro de esta misma línea incluía a figuras como las de Eduard Gans (1798-1839), Karl Rosenkranz (1805-1879) y Friedrich Theodor Vischer (1807-1887). Más relevante para la evolución filosófica ulterior ha sido el aporte de los hegelianos de izquierda; a esta escuela pertenecían, además del ya mencionado Strauß, los hermanos Bruno y Edgar Bauer, y Arnold Ruge, el editor de los principales órganos publicísticos de esta tendencia: los *Hallische Jahrbücher* [Anales de Halle] (1838) y los *Deutsche Jahrbücher* [Anales Alemanes] (1841). Los Jóvenes Hegelianos sostenían que el verdadero núcleo de la doctrina de Hegel no reside en el *sistema*, sino en el *método dialéctico*, el cual revela la necesidad de transformar la realidad existente; en cuanto esta se torna irracional, surge la necesidad de una revolución que altere el estado de las cosas y abra el camino para la irrupción de lo nuevo. Solo que esta revolución únicamente debía producirse en el plano del pensamiento; el trabajo revolucionario de los hegelianos de izquierda, tal como señala Berlin, consistía

> "en sacudir a los hombres de su indolencia y letargo, en barrer, con ayuda de sus armas críticas, las inútiles instituciones que obstruyen el progreso de modo semejante a como los filósofos franceses socavaron el *ancien régime* no más que con el poder de las ideas. No ha de recurrirse a la violencia física o a la fuerza bruta de las masas: apelar a la multitud, que representa el nivel más bajo de la conciencia de sí mismo alcanzada por el Espíritu entre los hombres, es emplear medios irracionales que solo pueden producir consecuencias irracionales; una revolución de las ideas producirá por sí misma una revolución en la práctica"[19].

[18] *La ideología alemana. Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner, y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas.* Trad. de Wenceslao Roces. Buenos Aires: Pueblos Unidos, 1985, pp. 15-6.

[19] Berlin, Isaiah, *Karl Marx: su vida y su entorno.* Introd. de Alan Ryan. Trad. de Roberto Boxio. Prepar. de la 4ª ed. a cargo de Ángel Rivero. Madrid: Alianza, 2000, p. 76.

En vista de este exacerbado idealismo, puede entenderse el efecto transformador que ejerció, sobre la intelectualidad radical de Alemania, la aparición de los grandes tratados de Feuerbach; en particular, *Das Wesen des Christentums* [La esencia del cristianismo] (1841), con su propuesta de disolver la religión en antropología, y de retrotraer todas las representaciones religiosas a sus bases mundanas. Marx y Engels recibieron con entusiasmo las propuestas feuerbachianas, más allá de que (tal como se infiere de las *Tesis sobre Feuerbach*) advirtieron en ellas una cierta desatención hacia la praxis humana, concebida en cuanto actividad social y materialmente creadora.

Las derivaciones de la filosofía hegeliana de izquierda sobre la teoría y la crítica literarias pueden verse no solo en la intensa labor publicística aplicada al análisis político y teológico, sino también en una serie de reflexiones acerca de la función de la literatura y del escritor que presenta puntos de contacto con la *Weltanschauung* de la Joven Alemania; así, por ejemplo, Arnold Ruge señalaba (rebasando, en este aspecto, los puntos de vista de Börne) que la literatura no se limita a ser espejo de la época, sino que, más aun, es un medio que permite anticipar utópicamente el futuro; el escritor es un *novarum rerum studiosus*, y en este sentido puede decirse que es un legítimo revolucionario. Las simpatías de Ruge se dirigen, sugestivamente, hacia los grandes escritores y pensadores de la ilustración y el clasicismo alemanes —Lessing, Kant, el Schiller de las *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* [Cartas sobre la educación estética del hombre] (1795)—; la bestia negra contra la cual arremete en forma asidua y tenaz es el romanticismo, en el que encuentra una síntesis de misticismo religioso, conservadurismo político y subjetivismo estético. Las concepciones de Ruge oscilan entre un historicismo radical y una fe en aquella astucia gracias a la cual —según Hegel— la razón realiza sus fines por encima de las provisionales contingencias y los designios personales de los hombres concretos. En palabras de Wellek, Ruge "es un historicista que solo cree en la verdad histórica; pero, ilógicamente, es también un alma utópica para quien el curso de la historia está agitado por la marea irresistible del futuro, y el progreso inevitable, fatal, representa la razón de una época"[20].

3. La crítica literaria del joven Engels

Los comienzos de la crítica literaria engelsiana se encuentran marcados por el ascendiente de la Joven Alemania; en particular, el joven Engels concibe una admiración por Karl Gutzkow que no se circunscribe a la producción literaria, y que se extiende hasta abarcar el modelo de intelectual encarnado en el escritor alemán. Es, incluso, bajo los auspicios de Gutzkow —y en el periódico que este dirigía, el *Telegraph für Deutschland* [Telégrafo para Alemania]— que Engels inicia, a los diecinueve años, su actividad literaria con las *Briefe aus dem Wuppertal* [Cartas desde Wuppertal] (1839)[21], una serie de comentarios satíricos acerca de la vida religiosa e intelectual en Barmen-Elberfeld, localidad de la que proce-

[20] "Los críticos alemanes desde Grillparzer hasta Marx y Engels", pp. 313-4.

[21] Las *Cartas* comenzaron a publicarse sin indicación del nombre del autor; luego, bajo el seudónimo de Friedrich Oswald.

día, precisamente, el futuro líder comunista. Los juicios formulados en la correspondiencia y en los artículos de crítica literaria escritos durante 1839, delatan el influjo de Gutzkow[22]; más aun: Engels declara expresamente su voluntad de sumarse a la causa de la Joven Alemania, y cierra sus cartas con la signatura "Friedrich Engels, Junger Deutscher" [Joven Alemán].

Pero hacia finales de ese año comienzan a mostrarse algunos cambios apreciables en las concepciones del crítico. Incitado, en parte, por la lectura del ensayo *Vergangenheit und Gegenwart* [Pasado y presente] (1839), de Gutzkow, Engels comienza a desarrollar un creciente interés por la obra y por la persona de Börne, que pasa a convertirse desde entonces en su nuevo ídolo. En una carta del 8 de octubre de 1839, despliega un elogio exaltado de la prosa de Börne, en la que encuentra la más perfecta expresión del "estilo moderno", que "une dentro de sí todas las excelencias del estilo; una condensada brevedad y una precisión que alcanzan el objeto con *una* palabra, y que se alternan con la exposición épica, serena; un lenguaje sencillo, que alterna con imágenes relucientes y brillantes chispas de ingenio; un Ganimedes juvenilmente vigoroso, con la cabeza coronada de rosas, que tiene en la mano el proyectil que mató a Pitón"[23]. El ensayo *Menzel der Franzosenfresser* [Menzel, el devorador de franceses] (1836) es presentado como "sin duda, lo mejor que tenemos en la prosa alemana, tanto en lo que respecta al estilo como a la fuerza y riqueza de los pensamientos; es espléndido; quien no lo conoce, no cree que nuestro idioma posea semejante fuerza"[24]. Claro que la sustitución de Gutzkow por Börne en cuanto modelo acarreó algunas riesgosas consecuencias; al margen de sus compromisos éticos y políticos, el autor de *Pasado y presente* era (aunque no sin oscilaciones) adverso a los designios de subordinar la literatura a la política; idea que, hasta el momento, había compartido Engels. La lectura de Börne condujo transitoriamente a Engels a concebir la obra literaria como simple herramienta para difundir los ideales republicanos. En el artículo *Die deutschen Volksbücher* [Los libros populares alemanes], concluido hacia octubre de 1839, afirma que las obras correspondientes a este género tienen, por cierto, la misión de entretener y fascinar a sus lectores, pero que su misión esencial consiste en estimular el sentido moral del pueblo, despertar su consciencia de la libertad y alentar al amor a la patria. Entre las derivaciones del "culto de Börne" se encuentran, asimismo, una cierta desvalorización de Goethe y un ostensible desprecio hacia Heine.

Pero a la admiración por Börne se añade, poco después, el amplio interés despertado en Alemania por las discusiones en torno al legado hegeliano. Engels leyó *Das Leben Jesu* de Strauß, y ello no solo lo incitó a estudiar escrupulosamente

[22] Así, los comentarios de Engels acerca de, por ejemplo, Karl Leberecht Immermann (1796-1840) o Karl Beck (1817-1879), coinciden puntualmente con los de Gutzkow. Cfr., sobre este punto, Demetz, *op. cit.*, pp. 31-2.

[23] Carta de Engels a Wilhelm Graeber; Bremen, 8 de octubre de 1839. En: Marx/Engels, *Über Kunst und Literatur*. Selección de Manfred Kliem. 2 vv. Berlin: Dietz, 1967, v. II, pp. 398-401; aquí, p. 400.

[24] Cit. en Demetz, p. 39.

la obra de Hegel, sino también a informarse acerca de los debates entre los discípulos de izquierda y de derecha. No debe sorprender, en vista del radicalismo del joven Engels, que este se sintiera atraído por las posiciones sostenidas por Ruge y sus colaboradores en los *Hallische Jahrbücher.* La búsqueda de afinidades entre Börne y Hegel marca el siguiente estadio en la evolución de Engels; en un artículo sobre Ernst Moritz Arndt (1769-1860) compuesto entre octubre y diciembre de 1840, sostiene que el objetivo central de la época es establecer una síntesis entre Hegel y Börne: "Börne es el hombre de la praxis política... La magnificencia de la acción no ha sido expuesta por nadie como por él. En Börne, todo es vida, todo es fuerza. Solo de *sus* escritos cabe decir que son *acciones* a favor de la libertad... Junto a Börne, y frente a él, Hegel, el hombre del pensamiento, presentó ante la nación su sistema ya terminado"[25]. La reconciliación entre Hegel y Börne representa, pues, la síntesis entre pensamiento y acción; en vista de tal propuesta integradora, resulta comprensible que Engels se apartara cada vez más de sus anteriores devociones hacia la Joven Alemania; en el artículo "Polémica moderna" (comienzos de 1840) aparece todavía una actitud comparativamente favorable hacia Gutzkow; pero en una reseña del *Richard Savage* publicada el 31 de julio del mismo año, da ya más claras muestras de distanciamiento. En el curso de los próximos años se consumará la plena ruptura con la Joven Alemania; en "Alexander Jung, *Lecciones sobre la literatura moderna de los alemanes*" (1842), Engels cuestiona a Jung por seguir cantando loas a la Joven Alemania en momentos en que esta "ha pasado, ha arribado la escuela neohegeliana" y en que "Strauß, Feuerbach, Bauer, los *Jahrbücher* han atraído la atención general"[26]. En el mismo artículo, Engels impugna la determinación, asumida por el autor de las *Lecciones,* de establecer afinidades entre los principios de la Joven Alemania y la filosofía hegeliana, y la enfrenta con su propia propuesta de síntesis entre Börne —"el único *hombre* en la Alemania de su época"— y Hegel.

Pero, a pesar de la importancia que tuvo el descubrimiento de la filosofía de los Jóvenes Hegelianos, el punto de viraje decisivo en la evolución del joven Engels está dado, tal como señala Lukács, por la lectura de Feuerbach y el contacto con el movimiento obrero inglés[27]. Los frutos de ambas experiencias pueden verse en el artículo sobre *Die Lage Englands* [*La situación de Inglaterra*] (1844) publicado en los *Deutsch-Französische Jahrbücher* [Anales franco-alemanes]; particularmente, en las reflexiones acerca de la crítica social y cultural de Thomas Carlyle (1795-1881). En obras como *Chartism* [Cartismo] (1839) y *Past and Present* [Pasado y presente] (1843), el anticapitalista romántico escocés había abordado lo que él mismo designaba como *the Condition-of-England question* [el problema de la Condición-de-Inglaterra], criticando la economía del *laissez-faire* y detallando, con patetismo, las miserias del proletariado industrial. Engels alaba a Carlyle por haberse atrevido a ser el primer intelectual inglés que se ocupa de la situación social de su país; pero muestra descontento ante los múltiples elementos románticos presentes, por ejemplo, en *Past and Present.* Al traducir parcialmente

[25] "Ernst Moritz Arndt". En: *Über Kunst und Literatur,* v. II, pp. 468-482; aquí, pp. 473-474.
[26] Cfr. *infra,* p. 66.
[27] Cfr. *infra,* p. 254.

este ensayo, Engels se tomó el cuidado de descartar las evocaciones idílicas del medioevo, en el que veía Carlyle un contrapunto positivo frente al desencantado mundo moderno de las maquinarias y la especialización. Las esperanzas engelsianas estaban puestas en un viraje del autor escocés hacia posiciones más democráticas que, en realidad, no habría de producirse jamás; de hecho, las obras posteriores de Carlyle abundan en alabanzas hacia el feudalismo y hacia el poderío despótico del *Strong Just Man* [Hombre Fuerte y Justo]: el *Occasional discourse on the nigger question* [Discurso ocasional sobre la cuestión de los negros] (1849) y los *Latter-day Pamphlets* [Panfletos de nuestros días] (1850) son muestra cabal de la orientación drásticamente antidemocrática de su pensamiento maduro y tardío.

Otros de los aspectos que Engels pone de manifiesto en su crítica son las limitaciones y deficiencias del panteísmo de Carlyle; el punto más significativo, en lo que respecta a la evolución de Engels como crítico literario, es quizás un cambio en la valoración de Goethe en el que podría verse un distanciamiento respecto de las posiciones de Börne. En *Die Lage Englands* [La situación de Inglaterra], se lee: "Goethe no tenía nada que ver con 'Dios'; la palabra lo incomodaba; él se sentía a gusto solo en el ámbito humano, y esa humanidad, esa emancipación del arte respecto de las cadenas de la religión, es lo que constituye precisamente la grandeza de Goethe. Ni los antiguos ni Shakespeare pueden igualarlo en este punto"[28].

El artículo sobre Carlyle fue compuesto en enero de 1844; a fines de agosto de ese mismo año, Engels, que regresaba a Alemania después de una estadía en Inglaterra, visitó a Marx que, en aquel momento, residía en París. Ese encuentro representó, para Engels, el punto de viraje más significativo dentro de su propia evolución intelectual, y el inicio de una intensa labor en común que habría de extenderse durante casi cuarenta años, hasta la muerte de Marx.

4. Estética y crítica literaria en el joven Marx

Los intereses literarios del joven Engels, según ha podido verse, se dirigían hacia la literatura alemana; primordialmente, la de la época. El sentido estético de Marx, en cambio, se orientó ya desde un principio en dirección a fenómenos mucho más variados, tanto en cuanto a la época como al ámbito lingüístico y geográfico. Lo que en especial atraía al joven Marx era la poesía griega (Homero, Esquilo) y latina (Lucrecio), la prosa de la ilustración (Voltaire, Diderot, Lessing) y la literatura del clasicismo alemán (en particular, la de Goethe); por sobre todo, el filósofo sentía una particular fascinación por Shakespeare.

Durante sus años de estudio, Marx no solo abrigó la esperanza de convertirse en un poeta destacado, sino que concedió a su formación literaria una importancia capital. Aun cuando, a instancias de su padre, estudió abogacía, los problemas estéticos parecieron interesarle mucho más que los temas jurídicos. Así, asistió, en la Universidad de Bonn, al curso de Friedrich Gottlieb Welcker (1784-1868) sobre mitología griega y latina y al seminario de Eduard d'Alton sobre

[28] *Die Lage Englands ('Past and Present' by Thomas Carlyle, London 1843).* En: *Über Kunst und Literatur*, v. I, pp. 537-564; aquí, p. 561.

historia del arte; también concurrió a las lecciones de August Wilhelm Schlegel (1767-1845) sobre Homero y sobre las *Elegías* de Propercio. Durante sus estudios en Berlín, presenció las lecciones sobre ciencia jurídica dictadas por Eduard Gans, pero entretanto ocupaba el centro de su atención la lectura de la *Kunstgeschichte der Kunst des Altertums* [Historia del arte de la antigüedad] (1764) de Winckelmann, del *Laokoon* (1766) de Lessing o el *Erwin* (1815) de Solger. En los poemas dedicados a la que luego habría de ser su mujer, Jenny von Westphalen, en el fragmentario novelístico *Skorpion und Felix. Ein humoristischer Roman* [Escorpión y Félix. Una novela humorística] (1837) y en la tragedia, igualmente inconclusa, *Oulanem* (1837?), como también en la correspondencia personal, se encuentran observaciones y comentarios ocasionales que delatan ya una cierta orientación estética. En la carta al padre del 10 de noviembre de 1837, en la que Marx da cuenta de su relación con la poesía, asoman ya, según S.S. Prawer, algunos pensamientos acerca de la literatura que habrían de persistir durante todo el posterior desarrollo del pensador; así, por ejemplo,

> "que la literatura debería mantenerse ligada al campo de lo real y concreto, y no volar demasiado libremente por el campo de las ideas; que debería poseer forma, medida, concentración; que hay, en las grandes obras de la literatura, una cualidad que puede ser sentida como auténticamente poética [...] y que las obras a las que puede atribuirse dicha cualidad proporcionan parámetros a partir de los cuales pueden ser tratadas y consideradas deficientes las obras menores; que los artificios retóricos no son sucedáneos para la imaginación poética; y que nada perjudica tanto a la obra de arte como la sustanciosa carga de formalismo puro *(reine Formkunst)* que no tiene objetos que despierten entusiasmo *(begeisternde Objekte)* ni una excitante progresión de ideas *(schwunghaften Ideengang)*"[29].

En la tesis doctoral de Marx, *Diferencia entre las filosofías de la naturaleza de Demócrito y Epicuro* (1840), el análisis de cuestiones literarias ocupa un lugar significativo. A semejanza del propio Hegel y de los Jóvenes Hegelianos, Marx había decidido volcarse al estudio de la filosofía de la antigüedad tardía porque encontraba en ella correspondencias con el clima intelectual de la Alemania de su época. Después de Platón y Aristóteles, la filosofía griega se había desplazado de la teoría a la práctica —de la metafísica a la ética—; a semejanza de aquellos dos filósofos, Hegel consiguió desarrollar el pensamiento especulativo hasta sus consecuencias últimas; de lo que se trata ahora es de descender desde el cielo de las reflexiones abstractas hasta la tierra de los hombres corpóreos y materialmente activos. De ahí que, tal como señala Prawer, al plantear la relación de Epicuro con el politeísmo griego, Marx aluda veladamente a su propia relación con la religiosidad judeocristiana[30]. La disertación vincula a los más grandes exponentes de la filosofía, la literatura y el arte clásicos de Grecia con un mundo de relaciones relativamente sencillas y armónicas, que inevitablemente tenía que ser demolido por la evolución histórica. La noble sencillez y la serena grandeza (Winckelmann) que se advierten en los personajes de Homero, en las figuras escultóricas de Fidias y Praxíteles o en la arquitectura de la Acrópolis

[29] *Karl Marx and World Literature.* Oxford, etc.: Oxford U.P., 1978, p. 19.
[30] *Ibíd*, p. 25.

tenían que desplomarse junto con el ideal de comunidad que las había sustentado, para ser sustituidos por la naturaleza desencantada y la religiosidad espiritualista que habrían de regir en la historia sucesiva. La prosaica realidad romana presenta ya los rasgos dominantes en el mundo cristiano: un mundo en el que los hombres se ven a sí mismos como átomos desprovistos de toda vinculación auténtica con sus semejantes; y en que el ideal del *citoyen* ha sido reemplazado por el más drástico individualismo. En lugar de la "serenidad teórica" [theoretische Ruhe] de los dioses griegos, tal como había sido plasmada por Homero y por el arte plástico de los griegos, encontramos ahora ese vigoroso dinamismo que ha hallado acaso su expresión más cabal en la poesía de Lucrecio (95-55 a. de C.); en un cuaderno en el que tomaba notas para la tesis, escribió Marx: "Lucrecio es el poeta épico auténticamente romano, ya que canta la sustancia del espíritu de Roma; en lugar de los personajes alegres, vigorosos, totales de Homero, tenemos aquí a héroes firmes, herméticamente armados, desprovistos de cualquier otra cualidad; aquí tenemos la guerra *omnium contra omnes* [de todos contra todos], la forma paralizada del ser-para-sí, una naturaleza sin Dios y un Dios desprovisto de mundo"[31]. En las limitaciones del epicureísmo en el que se apoya la poesía Lucrecio residen, al mismo tiempo, las causas de su grandeza: en efecto, el atomismo de Epicuro no es solo un exponente de la disolución del mundo antiguo, sino también una instigación para que la humanidad se libere de las cadenas impuestas por la superstición religiosa; en Epicuro y Lucrecio resuena la acusación lanzada contra los dioses por Prometeo, en quien el autor de la disertación reconoce al "más noble santo y mártir del calendario filosófico"[32]. En contraposición con el inexorable fatalismo postulado por Demócrito, la teoría epicúrea acerca de la declinación de los átomos reconoce un espacio para la libre, espontánea actividad subjetiva del ser humano.

Esta preocupación por la literatura y el arte de la antigüedad continúa en los años inmediatamente subsiguientes a la conclusión de la tesis, en los que Marx comienza a tomar posición frente a las controversias de los Jóvenes Hegelianos. Entre 1841 y 1842, Marx escribió, además de un *Traktat über die christliche Kunst* [Tratado acerca del arte cristiano], los artículos *Über die religiöse Kunst* [Sobre el arte religioso] y *Über die Romantiker* [Sobre los románticos]. Estas obras no han sido conservadas; pero la orientación general del pensamiento estético marxiano durante el período puede, en parte, deducirse a partir de las anotaciones tomadas por el filósofo para la composición del *Traktat*, como también de dos estudios que fueron publicados en forma anónima, pero cuya autoría corresponde a Bruno Bauer y a Marx: *Die Posaune des jüngsten Gerichts über Hegel den Atheisten und Antichristen. Ein Ultimatum* [La trompeta del juicio final sobre Hegel el ateo y el anticristo. Un ultimátum] (1841) y *Hegels Lehre über Religion und Kunst von den Standpunkte des Glaubens aus beurteilt* [La teoría hegeliana acerca de la religión y el arte, juzgada desde el punto de vista de la fe] (1842). En los pasajes

[31] En: *Über Kunst und Literatur*, v. I, pp. 288-9.

[32] *Differenz der demokritischen und epikureischen Naturphilosophie*. En: Marx/Engels, *Werke*. Herausgegeben vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Bd. 1-43. Berlin: Dietz-Verlag, 1956 ss., vol. 40, pp. 257-372; aquí, p. 263.

específicamente estéticos de ambos artículos (que, según Lifschitz, pertenecen a Marx)[33], se recuperan las reflexiones de Hegel en torno a la religiosidad griega en cuanto *religión del arte*:

> "Solo en una religión ve Hegel humanidad, libertad, eticidad e individualidad; en la religión que, en sentido estricto, no es religión alguna: en la religión del arte, en que el hombre se adora a sí mismo. La verdadera religión, en la que son tomados en serio Dios y la adoración de este, le parece demasiado sombría. El verdadero Dios es, para Hegel, un tirano gruñón, tenebroso y celoso; el servidor de Dios se le presenta como un esclavo egoísta que se pone al servicio de alguien extraño, a fin de mantenerse provisionalmente en vida en medio de las penurias de este mundo"[34].

En términos parecidos a los empleados por Hegel en algunos de sus escritos juveniles —como *Die Positivität der christlichen Religion* [La positividad de la religión cristiana] (1795-6) o *Der Geist des Christentums und sein Schicksal* [El espíritu del cristianismo y su destino] (1798-1800)—, Marx cuestiona a la religiosidad judeocristiana porque ve en ella una herramienta del despotismo y una expresión cabal del individualismo burgués; si las religiones de las repúblicas antiguas eran religiones de la libertad, que encontraban su expresión estética en la perfecta delimitación del arte bello, la religión cristiana es la expresión de un mundo que ha perdido el enlace tanto con la naturaleza como con la sustancia comunitaria. Expresión de un estado de cosas semejante es un arte empeñado en implantar el temor en el ánimo de los hombres, y que halla su modo de manifestación más característico en lo feo [das Häßliche] o en la amorfa, ilimitada desmesura de lo sublime [das Erhabene]:

> "Ahora entendemos también la enorme burla que supone la afirmación [de Hegel]: 'El arte de lo sublime... es el término que designa el arte sagrado en cuanto tal, el arte exclusivamente sagrado'. Quiere decir que la contemplación de la relación práctica entre el individuo y el mundo; esa contemplación que, en sí misma, es lo incoherente, lo quebrado y lo indigno, es el auténtico arte sagrado. Según Hegel, el arte es sagrado cuando destruye las formas de la belleza, el ritmo y la armonía, y expresa solo la necesidad egoísta del individuo. Lo que constituye el arte sagrado no es la forma, el verdadero idealismo del contenido, sino únicamente el interés material, que se cuida tan poco de la forma como nosotros de la forma en que ha sido horneado el pan que comemos"[35].

La degradación de las formas de lo bello a una materialidad grosera, mezquina remite a otra tesis hegeliana, expuesta con particular detalle en las *Vorlesungen über die Ästhetik* [Lecciones de estética] (publ. 1835): la que postula la esencial afinidad entre el arte oriental y el cristiano: a semejanza de las manifestaciones artísticas designadas por Hegel como *simbólicas* (el arte de Egipto, Asiria y Caldea, la India, los pueblos hebreos y musulmanes), el *arte romántico* (es decir: aquel que sucede a la disolución del mundo clásico, y que, según Hegel, perdura hasta su época) se distingue por la imposibilidad de conceder a la idea una

[33] Lifschitz, Michail, *Karl Marx und die Ästhetik*. Dresden: Verlag der Kunst, 1960, p. 60.
[34] Cit. en *ibíd.*, p. 61.
[35] Cit. en *ibíd.*, p. 62.

forma material perfecta y precisa. Si el arte clásico se encontraba regido por un ideal *cualitativo*, el romántico se caracteriza por lo meramente *cuantitativo* e informe: de ahí, señala Marx, su propensión a lo sublime. En este contexto aparece una de las primeras reflexiones marxianas acerca del fetichismo —concepto que habría de cobrar considerable importancia, por ejemplo, en *Das Kapital* [El capital]—; en el artículo de 1842, Marx explica que el carácter fetichista de la religiosidad cristiana se deriva de la adoración de la naturaleza material de los objetos, como también de la proyección, sobre estos, de las capacidades humanas: desprovisto de una auténtica sustancia comunitaria, el hombre se encuentra doblegado, en el mundo moderno, bajo la tiranía de las mercancías.

Pero Lifschitz señala que, en la base de estas consideraciones (orientadas todavía por un ideal jacobino) acerca del arte clásico y el cristiano y, en particular, acerca de la relación entre este último y el simbolismo oriental, se halla otro elemento decisivo: la antipatía de Marx hacia la estética del romanticismo. Cabe recordar que el orientalismo es una de las propiedades características de todo el romanticismo europeo y, en particular, del alemán; como indica Lifschitz: "El principio de cantidad, la aspiración a lo sensorialmente sublime, la adoración de la existencia material de las cosas, son rasgos con que la filosofía clásica alemana, y en especial la filosofía de Hegel, exponía la cosmovisión estética del antiguo oriente. En el romaticismo oficial del Estado prusiano veía Marx... la recuperación del espíritu asiático, el pueril viraje hacia la infancia de la sociedad humana"[36]. La vinculación entre romanticismo e idolatría de los objetos podría parecer llamativa a todo aquel que asocie la filosofía romántica del arte y de la vida con un idealismo ilimitado. Esta contradicción es, para Marx, puramente aparente; ya Hegel había señalado, en las *Vorlesungen über die Ästhetik*, que el arte romántico es la expresión el desgarramiento entre una realidad profana, un mundo sin Dios [entgötterte Welt] relegado a la irracionalidad y carente, en sí, de sentido, y una pura espiritualidad desprovista de vinculaciones con lo mundano. Movido por un ánimo semejante, Marx considera que el exacerbado idealismo cristiano y romántico no es más que el necesario complemento de una realidad degradada a la innoblemente profana, fetichista veneración de las mercancías.

5. Los comienzos de la colaboración entre Marx y Engels

En 1844, Engels publicó en los *Deutsch-Französische Jahrbücher* [Anales franco-alemanes] un artículo sobre economía política que produjo en Marx un efecto considerable: los *Umrisse zu einer Kritik der politischen Ökonomie,* Esbozos para una crítica de la economía política. El "genial esbozo"[37] de Engels fue el estímulo que condujo a Marx a entregarse a un profundo estudio de los economistas políticos burgueses; el primer fruto de esta ocupación puede verse en los *Manuscritos económico-filosóficos* que Marx redactó en París, entre enero y agosto de

[36] *Ibíd.*, p. 72.

[37] La expresión es empleada por el propio Marx en el prólogo de *Para una crítica de la economía política* (1859).

1844, pero que fueron editados recién en 1932. Uno de los principales aportes de los *Manuscritos* consiste en una escrupulosa fenomenología del trabajo alienado; pero es acaso más importante la capacidad marxiana para ir más allá de la descripción de las condiciones históricamente específicas del capitalismo para interrogarse acerca de los *fundamentos ontológicos del trabajo humano.* La actividad laboral auténtica es aquella en la que el hombre encuentra en su trabajo un modo de realizar sus *capacidades esenciales* [Wesenskräfte], una oportunidad para elevarse por encima de su individualidad y conceder una expresión a la *esencia genérica* [Gattungswesen] de la humanidad. Es significativo que Marx encuentre el paradigma de un trabajo semejante en la *producción artística*; el arte, como la literatura, representa aquel ámbito en el cual el hombre no actúa sometido a las necesidades físicas inmediatas, y en el que se hace notoria la diferencia entre el trabajo humano y el trabajo animal:

> "el animal produce solo bajo la coacción de la necesidad física inmediata, mientras que el hombre produce también libre de necesidad física, *y solo produce verdaderamente cuando está libre de esa necesidad*; el animal se produce solo a sí mismo, mientras que el hombre reproduce la naturaleza toda; el producto del animal pertenece inmediatamente a su cuerpo físico, mientras que el hombre se enfrenta libremente a su producto. El animal forma solo de acuerdo con la medida y la necesidad de la especie a la que pertenece, mientras que el hombre sabe producir según la medida de toda especie, y, sabe aplicar en todos los casos la medida inherente al objeto; *el hombre forma, por ende, de acuerdo con las leyes de la belleza*"[38].

Pero al mismo tiempo que produce objetos que expresan su propia esencia genérica, el hombre también desarrolla sus propias capacidades subjetivas; el músico, el pintor, el poeta no solo crean, en efecto, un objeto para el órgano, sino también un órgano para el objeto: "solo a partir de la riqueza objetivamente desarrollada de la esencia humana se desarrolla la riqueza de la sensibilidad *humana* subjetiva; se desarrolla un oído musical, un ojo capaz de percibir la belleza de la forma; en suma, son, en parte, educados y, en parte, producidos, *sentidos* capaces de promover goces humanos; sentidos que se confirman como capacidades esenciales *humanas*"[39].

Pero los *Manuscritos* también ofrecen uno de los más detallados comentarios de Marx acerca de la obra shakespeareana; en un pasaje de *Timón de Atenas* (IV acto, escena 3) encuentra el filósofo una acertada caracterización de la esencia del dinero; este, tal como se deduce del parlamento de Timón, es la perfecta inversión de las relaciones ontológicamente sanas del hombre con el mundo natural y social y con sus propias capacidades subjetivas. El dinero, la esencia genérica alienada, enajenada y exteriorizada de la humanidad, es el símbolo consumado de un mundo en el que los hombres se ven despojados de la capacidad de actuar libremente. Frente a la pasividad humana, el mundo capitalista *aparece* como un vasta acumulación de mercancías y de dinero que, como los fetiches de las religiones primitivas, extraen su vida de aquellos que los han producido.

[38] Marx, Karl, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844.* En: Marx/Engels, *Werke*, vol. 40, pp. 465-588; aquí, p. 517; las cursivas son nuestras.
[39] *Ibíd.*, p. 541.

El primer resultado del trabajo en común de Marx y Engels es *Die heilige Familie* [La Sagrada Familia] (1845), obra que representa el definitivo arreglo de cuentas, por parte de ambos pensadores, con los hegelianos de izquierda. El mencionado tratado ataca, en las figuras de Bruno Bauer y "consortes", a aquella filosofía especulativa que proponía transformar el mundo solo en el plano de las ideas, aislándose asépticamente tanto del mundo de la praxis humana material y concreta, cuanto de la masa —en quien los "críticos críticos" encontraban la personificación misma del mal—. En el marco de esta obra aparece el análisis más extenso y detallado que jamás haya realizado Marx sobre una obra literaria: un análisis de los *Mystères de París* [Misterios de París] (1842-3) del novelista francés Eugène Sue (1804-1857), y de la crítica de dicha novela realizada por Szeliga[40], un aliado de los hermanos Bauer. El argumento de la obra de Sue —una de las primeras y, ante todo, de las más exitosas novelas de folletín de la literatura francesa— es de una considerable trivialidad; la acción gira en torno a los personajes de Fleur-de-Marie (una joven que, conminada por su propia madre adoptiva, ejerce la prostitución) y Rodolphe de Gérolstein (un noble que, a fin de expiar pecados de juventud, se disfraza de indigente y, combinando las ventajas de la riqueza con las del anonimato, se dedica a deshacer entuertos). Rodolphe se empeña en socorrer a la prostituta, que una y otra vez se ve acechada por perseguidores del círculo de delincuentes en el que había transcurrido su vida pasada. Finalmente, se comprueba que Fleur-de-Marie es hija de Rodolphe; la joven siente plena gratitud por los esfuerzos de su padre para rescatarla del crimen, pero es incapaz de olvidar su pasado y, para expiarlo, ingresa en un convento y, poco después, muere. La extensa novela de Sue incluye, asimismo, numerosos personajes secundarios: entre ellos cabe destacar a Chouette [Lechuza] y el maître d'école [maestro de escuela] (una pareja de criminales), a Chourineur [el carnicero] (un asesino reformado por Rodolphe), al notario Ferrand (prototipo del egoísmo y la insensibilidad burguesas), al trabajador Morel (representante de la miseria proletaria), al portero Pipelet.

El análisis que hizo Marx de la novela de Sue ha sido objeto de variados cuestionamientos. Wellek encuentra atinadas las críticas contra la absurda interpretación alegórica de Szeliga, pero señala que a Marx "el contenido de la novela" le preocupaba solo "en su realidad social"[41]; Raddatz expresa su descontento ante el hecho de que Marx haya aplicado su talento crítico a una novela de folletín, y no a la producciones contemporáneas —literariamente más nobles— de Eichendorff, Gogol o Poe[42]. Demetz señala que Marx habla de los caracteres de Sue como si se tratara de personas reales, e incurre, por ello, en errores equiparables a los de Szeliga[43]. Según nuestro parecer, tales cuestionamientos delatan un academicismo estrecho de miras, una buena medida de mala fe y, por sobre todo, una profunda incomprensión del propósito marxiano. Resulta, en sí, curiosa la objeción que realiza un conocedor, por lo demás, tan bueno de la

[40] Seudónimo de Franz Zychlin von Zichlinsky (1816-1900).

[41] Wellek, *op. cit.*, p. 315.

[42] Raddatz, op. cit., p. 21.

[43] Demetz, *op. cit.*, p. 141.

estética marxista como Fritz Raddatz; sobre todo en vista de que este menciona, como antítesis del análisis marxiano de los *Mystères de Paris*, los presuntamente refinados criterios de selección de Theodor Adorno: ¿ignora Raddatz que Adorno ha escrito análisis exhaustivos, por ejemplo, acerca de la columna de astrología de *Los Angeles Times*, o acerca de las estrategias agitatorias empleadas por Martin Luther Thomas en sus audiciones radiales?[44]

La crítica de Demetz acaso deba explicarse a partir del sagrado horror que en ese autor inspira todo lo relacionado con el marxismo; si Demetz encuentra que, en sus análisis, Marx olvida el carácter ficcional de los personajes de Sue, ello se explica tal vez porque Demetz ha olvidado la índole "ficcional" del análisis marxiano. Los comentarios marxianos acerca de los *Mystères de Paris* y de la reseña de Szeliga deberían ser interpretados dentro de su contexto: antes que desarrollar una crítica sistemática y "seria", *La Sagrada Familia* ofrece una aguda sátira de la filosofía de Bruno Bauer y consortes. En repetidas oportunidades desarrolló Marx la idea según la cual la última fase de una forma histórica universal es la comedia; así como los dioses de Homero encuentran una tardía aparición cómica en los *Diálogos* de Luciano[45], así como Napoleón III es la caricatura de Napoleón I y Louis Blanc la de Robespierre[46], así también el pensamiento de los Jóvenes Hegelianos nucleados en torno a la *Allgemeine Literatur-Zeitung* representa, a los ojos de Marx, una mera degradación burlesca de la filosofía hegeliana. De acuerdo con los parámetros de los autores de *La Sagrada Familia*, un reseñista como Szeliga no es digno de un tratamiento serio, aunque sí pueda merecer una sátira considerablemente minuciosa. La estrategia argumentativa adoptada por Marx es compleja; en primer término, critica el lenguaje enigmático, abstruso que Szeliga emplea, o bien para exponer trivialidades, o bien con el fin de desarrollar aventuradas tesis para las cuales no es posible hallar un fundamento, ni en la obra de Sue, ni en el mundo real.

Pero así como indica las divergencias entre los *Mystères de Paris* y la absurda interpretación de Szeliga, así también se consagra Marx a señalar las afinidades ideológicas entre el novelista y su crítico. Los Jóvenes Hegelianos no solo habían llevado hasta el extremo la convicción idealista en que las capacidades esenciales del hombre y, al mismo tiempo, las fuerzas impulsoras de la historia, son de carácter espiritual; también habían dividido a la humanidad en dos grupos anta-

[44] Apenas si es preciso aludir, en este contexto, al interés crítico de Ernst Bloch por las novelas policiales y de aventura, al de Siegfried Kracauer por la novela de detective (sobre la cual ha escrito, incluso, un tratado) y el cine comercial, o al de Walter Benjamin por el folletín decimonónico, para mencionar solo algunos pocos ejemplos. Acaso haya que cuestionar duramente a Umberto Eco por haber persistido en el error, publicando, en *Il superuomo di massa* (Milán: Bompiani, 1986), un estudio sobre la obra de Eugène Sue.

[45] Cfr., en *Para una crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel. Introducción* (1843-4): "La última fase de una configuración histórica universal es su comedia. Los dioses que fueron heridos en el *Prometeo encadenado* de Esquilo, tenían que morir todavía en forma cómica en los Diálogos de Luciano" (Marx, K., *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung* [Para una crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel. Introducción] (1843-4). En: Marx/Engels, *Werke*, v. 1, pp. 378-391; aquí, 382).

[46] Cfr. respecto de esto, las páginas iniciales de *El 18 Brumario de Louis Bonaparte*.

gónicos, sobre la base de la antítesis entre materia y espíritu: "De un lado está la masa como el elemento pasivo, sin espíritu, ahistórico, material de la historia; del otro lado están el espíritu, Bruno & Co., como el elemento activo, del que procede toda acción histórica. El acto transformador de la sociedad se reduce a la actividad mental de la crítica crítica"[47]. La misma "crítica crítica" que desdeña al hombre corpóreo y materialmente activo y enaltece el espíritu, al que coloca, por otra parte, fuera del mundo real, fuera de la masa de la humanidad, convierte a la historia en una entidad metafísica de la que los individuos concretos son solo instrumentos. La determinación de los autores de *La Sagrada Familia* es poner de manifiesto la función del hombre real en cuanto verdadero artífice de la historia: "¡*La historia* no hace *nada*, no 'posee *ninguna* riqueza inconmensurable', no 'lucha en *ninguna* batalla'! Es, antes bien, el *ser humano*, el ser humano real, vivo, el que todo lo hace, posee y lucha; no es, por ejemplo, la 'historia' la que utiliza a los seres humanos como medios para realizar —como si fuese una persona particular— sus propios fines, sino que es solo la acción del ser humano que persigue sus fines"[48].

Pero ¿qué relación podría reconocerse entre la denostación de la realidad material y corpórea promovida por Bauer y consortes y la realidad plasmada en la novela de Sue? Marx demuestra que el novelista ha creado, en la figura de Rodolphe —el verdadero portavoz de las ideas del autor implícito— una individualidad perfectamente congruente con la filosofía de la "crítica crítica". Si, para la filosofía especulativa, tal como indica Lifschitz, "la existencia sensorial, material del individuo carga con la responsabilidad de todas las incomodidades y carencias de la vida real de aquel" y si esa "representación constituye, en general, el rasgo característico de la cosmovisión burguesa popular"[49], podría decirse que Rodolphe ha desarrollado sus planes filantrópicos en total conformidad con los principios de dicha filosofía. El aristócrata alemán ansía corregir moralmente al maître d'école —un criminal que se rehúsa a someter su conducta bajo los parámetros de la mediocridad burguesa—, y para ello recurre a los servicios de un médico, a fin de que lo enceguezca y, de esa manera, "lo *castra*, lo priva de un *miembro de procreación*, del ojo"[50]. Quiere convertir al personaje de Chourineur en un hombre "honesto", "moral", y lo educa, en primer término, en la hipocresía, la falta de fidelidad, la malicia y el disimulo; de ese modo, le quita toda autonomía e individualidad y lo convierte en un servidor obediente, sumiso. Aspira a rescatar a Fleur-de-Marie —su propia hija— de la miseria en la que se encuentra, y no halla un mejor procedimiento para hacerlo que ponerla en manos de un viejo sacerdote, que infunde en ella una absoluta devoción por lo espiritual; de ese modo, Rodolphe transforma a su propia hija "primero, en una pecadora arrepentida; luego, a la pecadora arrepentida, en una monja y, finalmente, a la monja, en un cadáver"[51]. Rodolphe, el "caballero de la consciencia

[47] Marx, K. y Engels, F., *Die heilige Familie oder Kritik der kritischen Kritik*. En: *Werke*, v. 2, p. 91.
[48] Marx/Engels: *Die heilige Familie*, p. 98.
[49] Lifschitz, *op. cit.*, p. 102.
[50] *Infra*, p. 117.
[51] *Infra*, p. 115.

noble", reforma a los pecadores a través de la mortificación física; una mortificación que, por otra parte —y tal como señala Marx— le permite satisfacer su placer monacal, bestial, en la *autodenigración* humana.

Como un fiel adepto de la "crítica crítica", Rodolphe avasalla la autonomía de lo material y lo corpóreo sometiendo a ambos bajo los imperativos de la Idea. Un modo de pensamiento tal no deja de producir efectos sobre la técnica novelística: llevando hasta el final su convicción espiritualista, Sue se deja arrastrar una y otra vez por la tentación de reducir a sus personajes a la condición de dóciles autómatas, puestos al servicio de las concepciones abstractas del autor, de la misma manera en que el Chourineur había negado su individualidad humana para degradarse al nivel de complaciente herramienta en manos de Rodolphe. Es por eso que

> "[e]n Eugène Sue, los personajes... deben expresar la intención del propio autor, lo que hace que este los haga actuar así y no de otra manera, como una reflexión *de ellos mismos*, como el motivo consciente de la acción de ellos. Deben decir constantemente: en esto me mejoré, en esto, en esto, etc. Dado que no llegan a una vida realmente plena de contenido, deben otorgar fuertes tonos, a través de sus lenguas, a rasgos insignificantes, como aquí a la protección de Fleur de Marie"[52].

Con esto, Sue parece haber consumado en su obra la liquidación de los seres humanos concretos —de "la masa"— entusiastamente proclamada por la *Allgemeine Literatur-Zeitung*. Sin embargo, Marx reconoce momentos en que la obra supera los apretados límites en que se halla confinado el pensamiento del autor. Y la superación se evidencia, precisamente, en aquellas instancias en que los personajes desisten de someterse a la ética espiritualista propiciada por el autor y por su portavoz dentro de la obra, el filántropo Rodolphe. El caso paradigmático es Fleur-de-Marie; una vez liberada de la prostitución, y antes de caer en manos del sacerdote, la joven desborda "alegría de vivir, una riqueza del sentimiento, una alegría humana frente a la belleza de la naturaleza, que demuestran que la situación burguesa solo marcó su superficie, que esa situación es una mera desgracia, y que ella misma no es ni buena ni mala, sino *humana*"[53]. Al mostrar la existencia feliz de la muchacha una vez que se encuentra liberada de toda opresión, Sue rebasa los límites de su propia ideología; deja, momentáneamente, de actuar como representante de la moral espiritualista y burguesa para conceder expresión al anhelo de una existencia auténticamente humana. Este pensamiento de Marx anticipa, como indica Prawer[54], las reflexiones de Engels (que luego comentaremos) y las de Lukács en torno al "triunfo del realismo" en la obra de Balzac; pero también inaugura uno de los temas centrales en toda la evolución posterior de la estética marxista. En *Die Eigenart des Ästhetischen* [La peculiaridad de lo estético], Lukács sostiene que las obras verdaderamente importantes en la historia de la literatura no son las que defienden consciente y tendenciosamente un punto de vista de clase, sino las que consiguen superar la estrechez de una

[52] *Infra*, p. 121.
[53] *Infra*, p. 110.
[54] *Op. cit.*, p. 98.

perspectiva ideológica determinada; las que se elevan por encima de los condicionamientos históricos y de clase para expresar una *vox humana* identificada con la esencia genérica de la humanidad:

> "incluso las obras orientadas directa y exclusivamente a una alteración material de un concreto hecho situacional social y cuyo pathos nace de esa intención, crecen, como formaciones estéticas, por encima de ese caso particular que las ha determinado y evocan cosas más y más profundamente enlazadas con la evolución de la humanidad, con el ser del género humano, que las contenidas en sus finalidades inmediatas de un modo directamente explícito. Si les falta este rasgo, esas obras desaparecen rápidamente de la memoria de los hombres"[55].

En términos análogos, Marcuse ha señalado, en *Die Permanenz der Kunst* [La dimensión estética], que los *Humillados y ofendidos* de Dostoyevski, o *Los miserables* de Victor Hugo, no sufren solo la injusticia de una clase social determinada, sino que padecen por la inhumanidad de todos los tiempos y representan, de ese modo, una universalidad que está más allá de la sociedad de clases; por eso: "[e]n virtud de sus verdades universales, transhistóricas, el arte apela a una consciencia que es no solo la de una determinada clase sino más bien la de los seres humanos como 'especie', desarrollando el conjunto de sus facultades vitales"[56]; es en este sentido —al conceder voz a una existencia auténtica, no alienada— que el arte y la literatura pueden cuestionar un orden social injusto sin violentar su especificidad estética mediante la inclusión de argumentos teóricos o máximas tendenciosas.

La disconformidad de Marx frente a las tentativas de subordinar la literatura a fines prácticos (y, en particular agitatorios), como asimismo su predilección por los autores más significativos dentro de la literatura mundial, antes que por las figuras epigonales de la literatura alemana contemporánea, ejercieron sin duda influencia sobre Engels, y lo obligaron a revisar —por ejemplo— su incondicional devoción por Börne. La extensa reseña que Engels consagra al libro de Karl Grün (1817-1887) sobre Goethe en la segunda parte de *Deutscher Sozialismus in Versen und Prosa* [El socialismo alemán, en versos y en prosa] (1846-7) testimonia este cambio de orientación. La reseña engelsiana debe entenderse en el marco de la polémica desarrollada por Marx y Engels contra los representantes del llamado socialismo "verdadero"; Grün, que pertenecía a este grupo, era un seguidor de Proudhon[57] y, como tal, un ferviente defensor de la causa pequeñoburguesa[58]. En *Goethe, vom menschlichen Standpunkte* [Goethe, desde un punto de vista humano] (1846), Grün procuró ofrecer una imagen del autor de *Fausto* estrictamente contraria a la que habían esbozado Börne y los escritores

[55] Lukács, G., *Estética 1. La peculiaridad de lo estético.* 4 vv. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1982., v. 2, p. 335.

[56] *La dimensión estética.* Trad. cast. e introd. de J. F. Ivars. Barcelona: Materiales, 1978, p. 93.

[57] Cabe recordar que Marx desarrolla una exhaustiva crítica de las teorías económicas y sociales de Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) en *Misère de la philosophie* [Miseria de la filosofía] (1847).

[58] En el capítulo IV de *La ideología alemana* se desarrolla una extensa crítica de las concepciones sociales de Grün.

liberales de la Restauración: Goethe emerge, en dicho libro, como un filántropo benévolo que, a través de obras como *Prometeo* y *Werther*, se constituye en defensor de los pobres y desamparados y en apóstol de la pura humanidad. Siguiendo, en parte, la interpretación realizada por Ludolf Wienbarg, y diferenciándose tanto de la imagen ideada por Börne como de la esbozada por Grün, Engels encuentra en Goethe una figura dúplice, y señala las diferencias existentes

> "entre el poeta genial, al cual le repugna la Misère de su entorno, y el cauteloso hijo del representante del ayuntamiento en Frankfurt, o el consejero secreto de Weimar, que se ve obligado a concertar un armisticio con dicha miseria y a acostumbrarse a ella. De este modo, Goethe es por momentos colosal, por momentos mezquino; por momentos, genio obstinado, burlón, misántropo; por momentos, filisteo respetuoso, fácil de contentar, estrecho. Ni siquiera Goethe estuvo en condiciones de vencer a la miseria alemana; al contrario, ella lo venció a él, y esta victoria de la miseria sobre el más grande de los alemanes es la mejor prueba de que no puede ser superada en absoluto 'desde adentro'."[59]

A diferencia de otros escritores, artistas y pensadores alemanes de la época, que encontraron menos dificultades para capitular ante la "miseria alemana", Goethe "era demasiado universal, de naturaleza demasiado activa, demasiado carnal como para buscar salvarse de la miseria refugiándose, como Schiller, en el ideal kantiano; era demasiado perspicaz como para no ver que esa huida se reducía finalmente a la sustitución de la miseria llana por la exuberante"[60]. No menos revelador es el hecho de que se subraye la importancia del sensualismo goetheano frente al predominante espiritualismo de la intelectualidad alemana contemporánea; en este plano, el análisis de Engels establece una continuidad con las ideas desarrolladas por Marx a propósito de los *Mystères de Paris*.

6. El problema del "desarrollo desigual" de la producción material y la artística

Hemos podido ver, al hablar de *La Sagrada Familia*, que Marx y Engels se oponían a cualquier tentativa de concebir al hombre como un ser meramente espiritual, como una esencia suprasensible; el propósito de ambos filósofos era reivindicar al hombre material y concreto, que establece relaciones igualmente concretas y materiales con su entorno material y social, por oposición a las tendencias idealistas hegemónicas. En *La ideología alemana* (1845-6), esta impugnación del idealismo asume rasgos aun más precisos; los autores expresan allí su determinación de no partir de lo que los hombres dicen, se representan o se imaginan, ni tampoco del hombre predicado, pensado o imaginado para llegar, arrancando de allí, al hombre de carne y hueso; lo que procuran es, inversamente, elegir como punto inicial de sus análisis al individuo real, viviente, y considerar a la consciencia, no como una esencia autónoma, como *la consciencia de dicho individuo*. Es, ante todo, en el contexto de esta crítica del idealismo que debería

[59] *Infra*, p. 158.
[60] *Ibíd.*

entenderse la tesis según la cual no es la consciencia la que determina la vida, sino que es esta la que determina a aquella. Si los fundadores del marxismo niegan a la ciencia, a la filosofía, o a la literatura y al arte una historia y un desarrollo autónomos, solo pretenden decir con ello que ninguna de estas objetivaciones constituye una realidad independiente de los seres humanos reales. De ahí que Marx y Engels impugnaran la determinación de los Jóvenes Hegelianos de convertir a la historia una esencia metafísica dotada de voluntad y consciencia propias y capaz de utilizar astutamente a los hombres como medios suyos; de ahí que Marx y Engels se burlen de la "ingenuidad crítica" que ha conducido a Bruno Bauer a "separar [...] a 'la pluma' del sujeto que escribe, y a este, concebido como 'escritor abstracto', del hombre histórico y viviente que escribía... De esa manera ha podido él [= Bauer] entusiasmarse con la capacidad prodigiosa de la 'pluma'"[61]. La voluntad de descender desde el cielo de las ideas a la tierra de los hombres reales es, pues, una respuesta al idealismo, y es el empeño por refutar a sus adversarios idealistas el que, a menudo, condujo a Marx y Engels a conceder a sus principios metodológicos una formulación demasiado rígida; de modo que, si tales principios eran extraídos del marco polémico en el que habían surgido y se los transformaba en principios universales, podían producir resultados ciertamente desatinados. Esto ha sucedido, particularmente, con la interpretación de las categorías de base [Basis] y superestructura [Überbau]; todavía en una carta a Joseph Bloch del 21 de septiembre de 1890, Engels declara que, si algunas veces los jóvenes dan mayor importancia de la que tiene al aspecto económico, los responsables son, en parte, Marx y él. Frente a sus adversarios, los filósofos se vieron obligados a subrayar el principio esencial, negado por ellos, y no siempre tuvieron tiempo, lugar u ocasión de hacer justicia a los otros factores que participan en la acción recíproca. Y explica, en contra de lo que sostenían ciertos intelectuales pretendidamente marxistas:

> "La situación económica es la base, pero los diferentes factores de la superestructura [...] ejercen también influencia sobre el desarrollo de las luchas históricas y, en muchos casos, determinan su *forma* de manera decisiva. Existe una interacción de todos estos factores, dentro la cual, finalmente, el movimiento económico logra atravesar toda la pluralidad infinita de contingencias (es decir, de cosas y acontecimientos, cuya interrelación intrínseca es tan lejana o tan indemostrable, que podemos considerarla inexistente y dejarla de lado). De no ser así, la aplicación de la teoría a un período histórico cualquiera sería aun más fácil que la resolución de una simple ecuación de primer grado"[62].

La perspectiva de Marx y Engels es, pues, totalmente adversa a los intentos de analizar el arte y la literatura como superestructuras causalmente determinadas por los procesos económicos; o de considerar al escritor como un simple representante de los intereses de la clase social a la que pertenece o de la cual proviene. Más aun: hemos visto ya, al considerar el análisis marxiano del personaje de

[61] *Die heilige Familie*, p. 106.

[62] Carta a Joseph Bloch, en Königsberg; Londres, 21 de septiembre de 1890. En: Marx/Engels, *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*. Berlin: Dietz, 1985, v. VI, pp. 555-557; aquí, p. 555.

Fleur-de-Marie, que la literatura realiza sus fines genuinos cuando se eleva por encima de las limitaciones históricas y clasistas para conceder expresión a la *esencia genérica* del hombre. Solo a partir de esa genericidad se justifica la inusitada permanencia que ciertas obras literarias siguen teniendo por encima de las contingencias históricas. A partir de la íntima vinculación con la *esencia genérica* de la humanidad se explica que —tal como señala correctamente el viejo Lukács, en plena concordancia con el pensamiento de Marx— al aproximarse a las más grandes obras literarias y artísticas del pasado, el hombre actual sienta que se enfrenta con mundos que, más allá de la irrevocable distancia temporal, *son* el suyo propio; y pueda, legítimamente, afirmar: *mea res agitur*. En este punto se advierte la eficacia desfetichizadora del arte, su capacidad para elevarse por encima de las estructuras de pensamiento y experiencia cosificadas de la vida corriente: en la praxis cotidiana, los seres humanos experimentan de un modo inmediato relaciones sociales como las de la familia, el clan, la casta, la tribu, la clase o la nación; pero no logran concebir la humanidad como unión de toda la especie. Lo que no se da jamás —o solo rara vez— en la experiencia cotidiana, el arte consigue captarlo y plasmarlo de un modo tal que queda ya, desde entonces, fijado para siempre en la memoria de la humanidad.

Esta problemática, vinculada con aquello que Ernst Bloch ha designado como *excedente cultural* [kultureller Überschuß] de la literatura y del arte, aparece desarrollada en la "Introducción" de los *Grundrisse* [Fundamentos de una crítica de la economía política]. En la segunda mitad de los años cincuenta, surgió en Marx un renovado interés por cuestiones estéticas y literarias; durante 1857 y 1858, se ocupó de estudiar detalladamente y de extractar pasajes del *Großes Konversationslexikon* [Gran diccionario enciclopédico] de Meyer y de la *Ästhetik oder Wissenschaft der Schönen* [Estética, o ciencia de lo bello] (1846-57), del crítico neohegeliano Friedrich Theodor Vischer, con vistas a escribir un artículo sobre estética para una enciclopedia. La lectura de Vischer, según ha demostrado Lukács en un detallado estudio sobre el tema[63], lo llevó a reflexionar sobre las complejas relaciones entre arte y vida, pero, en particular —tal como se deduce de los abundantes extractos tomados por el filósofo— a considerar la relación entre arte y mito. Marx no escribió el artículo que se le había encargado; pero los resultados de este trabajo pueden verse en los comentarios en torno a Homero y la literatura y el arte antiguos que se despliegan en la proyectada "Introducción" a los *Grundrisse*; concretamente, en el parágrafo cuarto de la "Introducción" (compuesta en 1857), que ha sido publicada como prefacio a *Zur Kritik der politischen Ökonomie* [Para una crítica de la economía política] (1859).

Marx comienza su análisis refiriéndose a la desigual relación existente entre el desarrollo de la producción material y la artística: en la medida en que la segunda *no* es un mecánico reflejo de la primera, pueden darse fenómenos como el de que, por ejemplo, ciertos puntos culminantes en la evolución de la literatura coincidan con períodos de relativo atraso o penuria en cuanto a la "base material". Esta asincronía se advierte al estudiar la relación entre las dife-

[63] "Karl Marx und Friedrich Theodor Vischer". En: *Probleme der Ästhetik* [Werkausgabe 10]. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1969, pp. 233-306.

rentes ramas del arte y la literatura dentro de la esfera estética, pero también las correspondiencias entre la entera esfera artística y la evolución general de la sociedad. Una épica como la homérica puede, sin duda, explicarse, según Marx, a partir de las específicas condiciones históricas en la que fue gestada, y que no pueden volver a darse; pero con ello no consigue darse cuenta de por qué la *Ilíada* y la *Odisea* siguen ejerciendo una poderosa fascinación sobre el lector moderno, y por qué este ve a dichas obras como modelos insuperables en su género. Marx considera que la respuesta reside en que, en el *epos* homérico, el hombre moderno puede encontrar una consumada representación del pasado de la propia especie; en términos lukácsianos, afirma, ante la épica antigua: *nostra res agitur*. De ahí que el viejo Lukács se muestre plenamente consecuente con los planteos marxianos cuando afirma que la literatura y el arte constituyen la auténtica *memoria de la humanidad:* "los momentos en los cuales se hace inmediatamente evidente que el hombre no solo reconoce en este contexto su mundo propio, el coproducido por él, esto es, por la humanidad de la que es parte, sino que lo vive además como tal mundo propio; el arte los fija para toda la humanidad como momentos de su evolución, como momentos de la hominización del hombre"[64]. Pero, a la vez que memoria del pasado, la literatura es anticipación del futuro; por eso señala adecuadamente Prawer que, para Marx, "[l]a 'medida' o 'proporción' inherente al arte es, al mismo tiempo, un presagio y una promesa del estado no alienado que podemos esperar en un futuro mejor y más justo"[65].

7. Para una teoría marxista del drama. El debate en torno al *Sickingen* de Lassalle

A lo largo de toda su vida, Marx experimentó un interés por el drama y —en términos más generales— por lo teatral del que ofrecen abundante testimonio sus escritos teóricos y, ante todo, sus obras publicísticas. Así, en *Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte* [El 18 Brumario de Louis Bonaparte] (1851-2) es posible hallar numerosas metáforas teatrales; ya en las primeras líneas encontramos el conocido contraste entre aquellas circunstancias en que los hechos y personajes históricos asumen una *grandeur* trágica y aquellas otras en que se manifiestan, en cambio, *como farsa*. En ese mismo ensayo, Marx se encarga, por ejemplo, de presentar a la Revolución Francesa como un drama en el curso del cual los revolucionarios entran en escena ataviados con los ropajes de la Roma republicana. Pero, según señala Prawer, la imaginería teatral va mucho más allá de estas alusiones:

> "'Ropajes dramáticos', 'efectos dramáticos', 'segundo plano' y 'proscenio', 'las tablas', 'escenario', 'boletos teatrales', 'obertura', 'cortinado', 'máscara', 'declamaciones vacías, 'fantasmas' que aparecen 'en los últimos actos' de una obra, 'coro', 'solistas', 'comedias de intriga', 'comedias de corte', *Haupt- und Staatsaktionen*:

[64] *La peculiaridad de lo estético*, v. 2, p. 197.

[65] Prawer, *op. cit.*, p. 85.

estas son solo algunas de las metáforas teatrales que Marx emplea en sus esfuerzos para desacreditar a Napoleón III y su entorno. Estos son actores incompetentes que parodian una obra de mejor calidad"[66].

Marx y Engels tenían, al mismo tiempo, ideas propias acerca del drama y, en particular, de la *tragedia*; hecho del que ofrece una evidencia elocuente el epistolario que intercambiaron con Ferdinand Lassalle (1825-1864) a propósito de la tragedia *Franz von Sickingen* (1859). El drama de Lassalle no es, por cierto, memorable; pero brindó una ocasión propicia para que se pusieran de relieve las diferencias políticas y estéticas (y también, en parte, las personales) que separaban a los fundadores del materialismo histórico del líder socialdemócrata. Lassalle había creído ver, en la composición de una obra dramática, una oportunidad para arreglar cuentas con la historia alemana inmediatamente precedente; en especial, con la malograda tentativa de revolución burguesa de 1848-49. Se remontó al pasado en busca de un período que presentara condiciones históricas análogas, y encontró lo que buscaba en el período de sublevaciones de la clase caballeresca que antecedió al estallido de la Guerra de los Campesinos (1524-5). La sublevación de los nobles, liderada militarmente por Franz von Sickingen e ideológicamente por el brazo derecho de este, Ulrich von Hutten, había representado un intento para conjurar el ascenso de los príncipes, que, aliados con el emperador, hundieron en la decadencia a la clase caballeresca. En 1850, Engels había escrito un estudio sobre el período, *Der deutsche Bauernkrieg* [La Guerra de los Campesinos en Alemania] en el que hacía hincapié en el carácter esencialmente retrógrado del levantamiento de los nobles, y señalaba la esencial incompatibilidad entre la causa de los caballeros y la de los campesinos. El movimiento de resistencia frente a los príncipes y los clérigos

> "solo podía ser llevado adelante a través de una alianza de todos los partidos opositores y, en particular, de la nobleza con los campesinos. Pero precisamente esa alianza era... *imposible*. Ni la nobleza se encontraba puesta ante la necesidad de renunciar a sus privilegios políticos y a su prerrogativa feudal frente a los campesinos, ni podían los revolucionarios campesinos, partiendo de perspectivas generales e indeterminadas, embarcarse en una alianza con la nobleza, es decir: precisamente con el estamento que más los oprimía. Como en Polonia en 1830, en la Alemania de 1522, la nobleza ya no podía conquistar a los campesinos. Solo la completa eliminación de todos los privilegios feudales habría podido unir a la población rural con la nobleza; pero esta, como todo estamento privilegiado, no tenía el menor deseo de renunciar voluntariamente a sus prerrogativas, a su posición totalmente excepcional, y a la mayor parte de sus fuentes de ingresos"[67].

De ahí que los nobles se hayan enfrentado solos con los príncipes, lo cual decidió, prácticamente, su derrota a manos de estos. En su drama, Lassalle muestra a Sickingen como un líder hábil, honesto, pero que solo tarda demasiado en desprenderse de las tradiciones del pasado y, por ende, prefiere confiar en su astucia diplomática antes que en un enfrentamiento decidido con los nobles y

[66] *Ibíd.*, p. 179.
[67] Engels, *Der deutsche Bauernkrieg*. En: Marx/Engels, *Werke*, v. 7, pp. 329-413; aquí, p. 375.

en una alianza con los campesinos revolucionarios. La "culpa trágica" del héroe consiste, pues, en haber entrado en componendas con los poderes vigentes, en no haber confiado en forma resuelta e irreflexiva en la posibilidad de realizar lo nuevo; según el autor del *Sickingen*, esta colisión trágica no es tan solo aquella bajo la cual ha sucumbido las sublevaciones de los caballeros en 1522 y las de los burgueses alemanes en 1848 y 1849, sino que es *la* colisión trágica que han debido y deberán enfrentar *todas* las revoluciones a través de la historia. Con razón señala Lifschitz que una posición de principio semejante no podía menos que arrojar a Lassalle a un democratismo retórico y abstracto, que reduce toda la problemática de la revolución a un conflicto entre el ideal y su realización práctica: "Los revolucionarios abstractos se reconcilian con las condiciones objetivas, hacen concesiones a las masas perezosas que los rodean, y se convierten en *Realpolitiker*. En esa *corrupción* se halla contenida, según la perspectiva de Lassalle, la tragedia de *toda* revolución"[68].

Pero el problema de la tragedia de Lassalle, y de las reflexiones de este sobre lo trágico, no reside solo en esta concepción abstracta, ahistórica sobre la colisión fundamental de *todas* las revoluciones pasadas, presentes y futuras; en el idealismo subjetivo y moralizador que lo conduce a reducirlo todo a un mero contraste entre la idea revolucionaria y su perversión a manos de los dirigentes realistas. También es problemático el hecho de que el teórico socialdemócrata no interprete la tragedia de la revolución en términos de grupos o clases, sino como un conflicto individual, que tiene lugar tan solo *en el propio líder revolucionario*. Es, en efecto, a Sickingen que, en la obra de Lassalle, cabe la responsabilidad por la resolución trágica, en la medida en que el caudillo de los nobles no ha querido dejarse entusiasmar ciegamente por la idea de la revolución, y prefirió especular con los medios finitos. Y es así que el drama de Franz von Sickingen se reduce, tal como señala Schlomo Na'aman, a un mero drama del *ethos* de la conducción democrática:

> "Lassalle no se ocupa de la capa dirigente de esta o aquella revolución, y del fracaso de dicha dirigencia a raíz de su insensatez política e incapacidad teórica, cualidades que habría que fundamentar en términos intelectuales o de clase. Por el contrario, se ocupa del líder, del individuo, y es por eso que la entera posición de Lassalle resulta, en primer lugar, incomprensible e inaceptable para Marx y Engels. Cuando estos hablan del partido revolucionario, se refieren a un grupo que definen en términos sociales, en tanto Lassalle ve a los escasos individuos que conforman ese grupo. Lo que Marx y Engels ven como un problema social, es para Lassalle una cuestión individual"[69].

No en vano cuestiona Engels el hecho de que, en el *Sickingen*, se encuentren "bastante agotados los elementos, por así decirlo, *oficiales* del movimiento de aquella época", pero no los "no oficiales, plebeyos y campesinos, además de su expresión teórica corriente"[70]. Este énfasis engelsiano sobre la trascendencia de

[68] *Op. cit.*, p. 154.

[69] "Führung und Masse — ein Problem der Demokratie". En: Hinderer, Walter (ed.), *Sickingen-Debatte. Ein Beitrag zur materialistischen Literaturtheorie*. Darmstadt, etc.: Luchterhand, 1974, pp. 340-352; aquí, pp. 347-8.

[70] *Infra*, p. 204.

los *grupos* sociales se explica por el hecho de que, a diferencia de Lassalle, Engels y Marx creen que la colisión trágica no debería consistir en un dilema ético privativo de un individuo, sino en una *contradicción objetiva*. Las circunstancias históricas de la Guerra de los Campesinos ofrecían un material apropiado para la tragedia en vista de que la causa de su derrota no fue ningún desacuerdo entre realidad e ideal, sino *la contradicción entre la debilidad objetiva del movimiento revolucionario y la necesidad histórica de la lucha por el poder*. Es sabido que esta rebelión campesina, motivada por la expoliación a la que se veían sometidos los campesinos a manos de los señores feudales alemanes, encontró uno de sus puntos de apoyo más importantes en la religiosidad heterodoxa; la cabeza visible del alzamiento fue Thomas Münzer, un religioso que, bajo la influencia de Joaquín de Fiore y de los místicos alemanes, se dedicó a cuestionar los dogmas y las prácticas del catolicismo. Münzer conoció a los anabaptistas, y admiró en ellos la voluntad de construir una comunidad evangélica sin ley ni gobernantes, una suerte de ideal de vida comunista sin desigualdades ni explotación; a este ideal comunitario unió Münzer un panteísmo místico que identificaba la fe religiosa y el Espíritu Santo con la razón humana. Pronto extrajo la conclusión de que, a fin de hacer realidad su utopía, tenía que llevar adelante una revolución social que derribara los poderes políticos, económicos y eclesiásticos establecidos. La revuelta fue aplastada por los ejércitos mercenarios, murieron unos 100.000 insurrectos y Münzer, según se cree, fue ejecutado en una mazmorra por orden de los condes de Stolberg. Las consecuencias de la derrota fueron desastrosas; pero el ejemplo de Münzer no dejó jamás de mantenerse vivo; no solo Marx y Engels se ocuparon de él, sino que, a principios del siglo XX, el interés hacia él renació: buen testimonio de ello lo ofrece el *Thomas Münzer als Theologe der Revolution* [Thomas Münzer como teólogo de la revolución] (1921), un breve tratado en el que Ernst Bloch subraya sutilmente las afinidades existentes entre la Guerra de los Campesinos con la fracasada revolución alemana de comienzos del siglo XX.

Es, pues, significativo que Marx y Engels sostengan que Münzer hubiese sido un héroe trágico más adecuado que Sickingen. La rebelión liderada por el "teólogo de la revolución" (Bloch) no fracasó por un error o por una culpa personales, sino por *la* contradicción objetiva en la que se encontraba colocada la clase social por él representada, es decir: el campesinado. Münzer no cometió ninguna falla; sus acciones se encontraban históricamente justificadas y fueron, en sí mismas, modelos de heroísmo revolucionario; pero, bajo las particulares condiciones en las que se gestaron, solo podían terminar en la catástrofe. Esto mismo había ocurrido durante la revolución alemana de 1848-9; tal como indica Lifschitz:

> "Desde el punto de vista de Marx y Engels, el elemento trágico de la situación de 1848-49 se encontraba basado en una cierta contradicción objetiva: la burguesía traicionó la revolución, y la organización independiente de la clase obrera era aún demasiado débil como para no perderse en un movimiento democrático general, y como para llevar adelante existosamente la revolución de las masas populares más bajas"[71].

La elección de Sickingen como héroe del drama pone de manifiesto que, a

[71] Lifschitz, *op. cit.*, p. 152.

contrapelo de lo que él mismo cree, y de las acusaciones que dirige contra Marx y Engels, Lassalle se encuentra considerablemente condicionado por las concepciones de Hegel. Este había definido al héroe trágico como defensor de un orden social condenado a muerte por la evolución histórica: al morir valerosamente en defensa del viejo mundo, el héroe revela el carácter a la vez grandioso e inevitable de su caída. El mundo moderno ya no ofrece, según Hegel, condiciones adecuadas para la afloración de colisiones trágicas. Lukács sintetiza del siguiente modo este aspecto de la argumentación hegeliana:

> "Pues la realización de la Idea en el Estado, la constitución de la sociedad burguesa, la subordinación del individuo bajo la división del trabajo, crean un estado universal en que el individuo no aparece como la figura independiente, total y, a la vez, individual y viva de esa sociedad misma; por el contrario, solo se muestra como un miembro limitado de esa sociedad. Por otra parte, ese orden social se identifica a tal punto con la razón, que una sublevación de principio contra él considerado como un todo (p. ej., la de Karl Moor en [*Los bandidos* de] Schiller, tendría que resultar 'pueril'"[72].

Según Hegel, solo el mundo antiguo y, durante la edad media, la caballería y las relaciones feudales, ofrecen las condiciones adecuadas para la tragedia, "[p]ero si el orden jurídico se ha perfeccionado completamente en su figura prosaica y ha sido lo preponderante, entonces la autonomía aventurera de los individuos caballerescos está fuera de lugar, y cuando se intenta mantenerla como lo único valioso aún para enderezar entuertos... cae en el ridículo con que Cervantes nos describe a su don Quijote"[73]. Para Hegel, la época de la Guerra de los Campesinos ofrece un material propicio para la composición de la tragedia, ya que "es un período... en el que la caballería, con la noble autonomía de sus individuos encuentra su tránsito a través de un nuevo orden objetivo naciente y una nueva legalidad"; Götz von Berlichingen y Sickingen son héroes "que quieren regular independientemente las condiciones en el círculo estrecho o amplio de su personalidad, su coraje y su sentido recto y justiciero, pero el nuevo orden de cosas coloca al mismo Götz en el error y lo lleva a la ruina"[74]. De ahí que Hegel elogie a Goethe por haber compuesto un drama en el que Götz emerge como figura representativa de un mundo que forzosamente cae, pero que está dispuesto a hacerlo en medio de una encarnizada lucha.

Marx y Engels comparten —aunque con no pocas objeciones— la definición hegeliana de la tragedia *en lo que respecta a la antigüedad y la edad media*; pero no concuerdan con la determinación de decretar la muerte de dicho género *en el mundo moderno*. Los fundadores del materialismo ven, en la teoría de la tragedia desarrollada en las *Vorlesungen über die Ästhetik*, una confirmación de que la filosofía hegeliana se halla confinada dentro de los límites del mundo burgués y no consigue, por ende, avizorar un futuro. Pero si Hegel encuentra lo trágico en la

[72] "Die Sickingendebatte zwischen Marx-Engels und Lassalle". En: *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*. Berlin: Aufbau, 1948, pp. 5-62; aquí, pp. 43-44.
[73] Hegel, G.W.F., *Estética*. Trad. de Alfredo Llanos. 8 vv. Buenos Aires: Siglo XX, 1984, v. 2, pp. 158-159.
[74] *Ibíd.*, p. 158.

"edad heroica" del pasado, Marx y Engels —revelando aquella modalidad de pensamiento que Bloch ha definido tan adecuadamente como *consciencia anticipatoria*— descubren un tipo nuevo, específicamente moderno de tragicidad: la de aquellos héroes que sucumben *por haber llegado demasiado temprano*. A esta segunda modalidad de la tragedia se adecua de manera ejemplar la rebelión campesina conducida por Münzer, por cuanto su fracaso se debe a que el inevitable estallido de la revuelta tuvo lugar cuando las condiciones históricas no se encontraban lo bastante maduras, lo suficientemente avanzadas, como para que la acción transformadora contase con perspectivas de éxito.

El segundo tipo de tragedia corresponde, pues, a la tragedia del revolucionario que ha llegado antes de tiempo. A partir de ello se explican las objeciones que Marx y Engels dirigen contra el drama de Lassalle: aquellos entienden que el personaje de Sickingen, en vista de que su caída obedece a su incapacidad para superar los límites de la clase caballeresca, es un personaje apropiado para el modelo de tragedia descripto por Hegel. Si Lassalle se hubiera limitado a hacer esto, habría hecho, pues, algo semejante a lo realizado por Goethe en el *Götz von Berlichingen*; es decir, habría compuesto una tragedia acorde con el modelo clásico. El problema está en que el autor del *Sickingen*, que se propuso escribir la *tragedia de la revolución*, procuró desarrollar una situación dramática correspondiente a la tragicidad moderna, colocando como eje de la acción a un héroe perteneciente a la tragedia clásica —es decir, un personaje perteneciente a una clase en decadencia—. En esta confusión reside, para Marx y Engels, una de las fallas fundamentales del *Sickingen*; otra de ellas es la deficiente configuración de los personajes: impulsado, en parte, por su idealismo subjetivo y —en íntima relación con ello— por su afición a la poética de Schiller, Lassalle reduce a los individuos al carácter de meros portavoces del espíritu de la época. De ahí que los personajes del drama aparezcan constantemente reflexionando sobre sí mismos; a propósito del personaje de María, Marx señala que esta, al perderse en desarrollos teóricos, desmiente la intuición ingenua que afirma haber tenido hasta ese momento acerca del mundo, transformándola en una doctrina sobre el derecho. Corresponde indicar que la reprobación de la caracterización idealista de los personajes realizada tras las huellas de Schiller, es una disposición que encontramos, significativamente, en el más grande dramaturgo del período de la restauración: Georg Büchner; lo curioso es que Marx y Engels no conocieron la obra del autor de *La muerte de Dantón*. En una carta a sus padres, Büchner había desarrollado una crítica de los escritores idealistas, quienes "...no han ofrecido prácticamente nada más que marionetas con narices celestes y un pathos afectado, pero no hombres de carne y huesos, cuyo sufrimiento y alegría me hagan compartir sus sentimientos, y cuyo obrar y cuyo trato me infundan repulsión o admiración. En una palabra, tengo en mucho a Goethe o Shakespeare, pero en muy poco a Schiller"[75].

Estas contraposiciones entre, por un lado, Shakespeare y Goethe y, por otro, Schiller y consortes, no hacen más que anticipar otras que habrían de hacer historia en Alemania (así, también Nietzsche hará consistir la diferencia entre Schiller y Shakespeare en que las sentencias de este contienen auténticos pen-

[75] Carta a la familia del 28 de julio de 1835. En: *Werke und Briefe*, pp. 305-7; aquí, p. 306.

samientos, en tanto las schillerianas solo lugares comunes)[76]. Lo cierto es que, en el caso de Marx y Engels, las críticas se insertan en el marco de su polémica con las tendencias espiritualistas; ambos cuestionan a Lassalle por haber violentado la autonomía de los personajes al colocar en sus bocas las sentencias del autor, haciendo, al mismo tiempo, que la acción concreta se vea subordinada a la reflexión abstracta. Volvemos a encontrar aquí la crítica que Marx había dirigido en contra de Eugène Sue: los personajes de Lassalle, como los del novelista francés, desarrollan extensas y abstractas alocuciones porque el autor no es capaz de hacerlos, simplemente, *actuar*. Según puede verse, Marx y Engels estiman que existe una relación estrecha entre las debilidades estéticas y las limitaciones ideológicas de Lassalle: en uno y otro caso, la orientación idealista y subjetivista hizo que lo individual fuese absorbido por una generalidad abstracta: el hecho de que las masas desaparezcan detrás del líder, es afín a la circunstancia de que la autonomía de los caracteres quede subordinada a la tendencia.

8. Las concepciones estéticas del viejo Engels y el "triunfo del realismo"

Las discusiones sobre el realismo constituyen uno de los capítulos más largos y controvertidos dentro de la historia de la crítica marxista. En particular, cabe recordar que la consolidación del modelo del llamado "realismo socialista" en los países de la órbita soviética contribuyó a que se identificara a la estética marxista con un concepto de realismo inmoderadamente restrictivo, el cual supone que la literatura debería degradarse al nivel de mera herramienta para el adoctrinamiento y la agitación política de las masas. En un discurso pronunciado ante una asamblea de escritores en Leningrado, Zhdanov dijo:

> "Guiado por el método del realismo socialista, estudiando concienzuda y atentamente nuestra realidad, esforzándose por penetrar más hondamente en la esencia del proceso de nuestro desenvolvimiento, el escritor debe educar al pueblo y armarlo ideológicamente. [...] Los escritores soviéticos deben ayudar al pueblo, al Estado, al Partido, a educar a nuestra juventud en la plenitud de ánimo y en la confianza en sus propias fuerzas y en la falta de temor ante cualesquiera dificultades"[77].

Más allá de lo que pueda pensarse acerca de semejantes planteos sobre la literatura y la función del escritor, es claro que Marx y Engels jamás sostuvieron una concepción semejante. Más aún: se hubiesen opuesto a ella drásticamente,

[76] "Las sentencias de Schiller [...] son, precisamente, sentencias teatrales y, como tales, ejercen un efecto muy intenso: mientras que las sentencias de Shakespeare hacen honor a su modelo, Montaigne, y contienen pensamientos muy serios expresados en una forma lograda; precisamente por ello resultan demasiado distantes y refinados y, en consecuencia, desprovistos de efectividad para los ojos del público teatral" (Nietzsche, F., *Menschliches, Allzumenschliches* [Humano, demasiado humano]. En: *Werke und Briefe*. Ed. de Karl Schlechta. 3 vv. Darmstadt: WBG, 1997, v. I, pp. 435-1008; aquí, pp. 561-562.

[77] "El frente ideológico y la literatura". En: Gorki, M.; Zhdanov, *Literatura, filosofía y marxismo*. Trad. de Antonio Encinares. México: Grijalbo, 1968, pp. 61-100; aquí, pp. 97-98.

en la medida en que, por ejemplo, suponía una supeditación de la literatura bajo la idea tanto o más salvaje que la perpetrada por Sue o por Lassalle. En particular, Marx ha sido siempre adverso frente a la llamada "literatura de tendencia"; es decir: frente a aquellas obras destinadas a demostrar, propagar o ilustrar una idea social o política determinada. Ya en una carta a Arnold Ruge del 30 de noviembre de 1842, señala Marx que es, en su opinión, inadecuado, e incluso inmoral, recurrir a la crítica dramática a fin de expresar furtivamente, en ellas, algún dogma comunistas o socialistas —comentario que revela un ostensible contraste con las concepciones de, por ejemplo, un Ludwig Börne—. En un artículo publicado en la *Rheinische Zeitung* el 19 de mayo del mismo año, había afirmado que el escritor debe recibir los medios suficientes para poder existir y escribir, pero que de ninguna manera debería existir y escribir a fin de procurarse sus medios de subsistencia. En ese contexto cita los versos de Béranger:

> "Je ne vis, que pour faire des chansons,
> Si vous m'ôtez ma place Monseigneur,
> Je ferai des chansons pour vivre"[78].

señalando, de inmediato, que "el poeta desciende de su esfera tan pronto como la poesía se convierte, para él, en un medio"[79]. Y agrega: "El escritor no considera de ningún modo sus trabajos como medio. Son fines en sí mismos; a tal punto no son medios para él mismo y para los demás, que el escritor a menudo sacrifica su propia existencia por la de sus obras, cuando es preciso hacerlo"[80]. La convicción marxiana de que los valores de una obra literaria han de ser juzgados siempre por sus valores intrínsecos, antes que en función de su eficacia propagandística, se encuentra, por otra parte, confirmada, como señala Lukács, por el hecho de que buena parte de sus escritores favoritos —Shakespeare, Goethe, Scott, Balzac— no se hallaban políticamente en la izquierda, y en más de un caso eran verdaderos defensores de la reacción[81].

Estos problemas parecen haber preocupado especialmente a Engels durante sus últimos años de vida. En una carta a Minna Kautsky del 26/11/1885, discute el concepto de literatura de tendencia, indicando que esta debería surgir de la situación y la acción mismas de la obra, sin que el autor llame la atención expresamente sobre ella, y añade —en términos que recuerdan a los expresados en *La Sagrada Familia*, o en el debate sobre el *Sickingen*— que el poeta no tiene por qué darle en mano al lector la solución histórica futura de los conflictos sociales a los que concede una configuración literaria. En un esbozo de carta a Margareth Harkness escrito en abril de 1888, sostiene Engels que cuanto más ocultas permanezcan las opiniones del autor, tanto mejor será la obra de arte; e identifica su concepción del realismo con la honesta sobriedad de un Balzac,

[78] "No vivo más que para componer canciones; / si usted me quita mi puesto, señor mío, / compondré canciones para vivir".

[79] Marx, *Die Verhandlungen des 6. rheinischen Landtags* [Los debates de la 6ª Dieta Renana]. En: Marx/Enge, *Werke*, v. 1, pp. 28-148; aquí, pp. 70-71.

[80] *Ibid.*, p. 71.

[81] "Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels", pp. 225-6.

contraponiéndola a la composición "tendenciosa" de un Zola. El justo respeto frente a la materia artística condujo al autor de la *Comedia humana* —que, a diferencia de Sue, Lassalle o Zola, no accede a convertir a sus personajes en portavoces de sus ideas políticas— a alcanzar un verdadero "triunfo del realismo":

> "Considero como uno de los más grandes triunfos del realismo y como uno de los rasgos más grandiosos del viejo Balzac, que haya estado tan compelido a actuar contra sus propias simpatías de clase y sus propios prejuicios políticos; que *viera* la necesidad de la decadencia de sus amados nobles y los representara como hombres que no se merecen ningún destino mejor; y que *viera* a los verdaderos hombres del futuro allí donde solo podían encontrarse en aquel entonces"[82].

La discusión sobre el concepto del realismo conduce también a otro importante aspecto de la estética marxista: el de las relaciones entre literatura y realidad objetiva. El marxismo vulgar ha asignado, a menudo, a la literatura la misión de ofrecer un fiel reflejo de las condiciones históricas objetivas. En la base de semejante concepción se encuentra una epistemología según la cual la consciencia humana reproduce dócil, pasivamente los datos ofrecidos por la realidad externa. Esta teoría del conocimiento —que es posible rastrear, por momentos, en ciertos pasajes de la obra del viejo Engels— es, en sí, totalmente adversa a la metodología de Marx[83]. Este ha sostenido repetidamente que la contraposición entre idealismo y materialismo es estéril y errada; postular que el universo físico es producto de la mente humana es tan absurdo como suponer que esta última constituye tan solo la dócil, pasiva *tabula rasa* en la cual deja sus impresiones la realidad objetiva. Superando el dualismo que está en la base de estas dos escuelas antagónicas, Marx formuló un concepto de praxis transformadora según el cual consciencia y realidad, sociedad y naturaleza, comprensión y transformacion del mundo se encuentran recíprocamente vinculadas, y resultaría absurdo hipostasiar uno de los extremos a expensas del contrario. Han sido las ulteriores interpretaciones mecanicistas de la obra de Marx las que se empeñaron en circunscribir unilateralmente la dialéctica al objeto —la naturaleza o la historia— y en interpretar el conocimiento humano en términos de un reflejo del ser objetivo en la consciencia subjetiva; con lo cual destruyeron, al decir de Korsch, "toda relación dialéctica entre *ser* y *consciencia*, y, como una consecuencia necesaria de ello, también destruyeron la relación dialéctica entre *teoría* y *praxis*"[84]. Con ello, se descarriaron hacia "una contraposición totalmente abstracta entre una *teoría* pura, que descubre las verdades, y una *praxis* pura, que aplica a la realidad las verdades finalmente encontradas"[85]. Para Marx, la cuestión acerca de la coincidencia de pensamiento y realidad carece de sentido, ya que encontraba absurda la mera contraposición de sujeto y objeto como dos modos de ser

[82] Cfr. *infra*, p. 234.

[83] La explicación que sigue acerca de la epistemología marxiana, aparece desarrollado, en términos casi idénticos, en una de las secciones de la introducción que hemos escrito para los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* (Buenos Aires: Colihue, 2003).

[84] Korsch, Karl, *Marxismus und Philosophie*. Herausgegeben und eingeleitet von Erich Gerlach. Frankfurt, Wien: Europäische Verlagsanstalt/Europa Verlag, 1966, p. 62.

[85] *Ibíd.*

independientes, uno de los cuales sería el receptor de las imágenes producidas por el otro. El fundador del materialismo histórico suponía que la consciencia humana no tiene que aplicarse pasivamente al conocimiento y aprovechamiento de un mundo ya concluido y ordenado según leyes independientes del hombre; el conocimiento de la realidad es un factor de su transformación; más aun: el mundo social y el conocimiento de ese mundo son uno y el mismo proceso; en el curso de él, el ser humano no se encuentra jamás en la ubicación del espectador desinteresado que, elevándose por encima de su situación y sus intereses parciales, contempla el mundo "en sí", a la manera de una hipotética divinidad.

Estos desarrollos tienen consecuencias esenciales sobre el campo de la estética: tal como señala Prawer, "[l]a literatura... debería ser considerada, no como un reflejo inertemente fiel de algo externo, de la 'realidad material', sino como una unión entre lo objetivo y lo subjetivo, entre un mundo aprehendido a través de los sentidos y una estructura particular de pensamiento, temperamento y carácter. Esto se aplica tanto a la recepción de la literatura como a su producción"[86]. El escritor es, esencialmente, un productor, no un dócil escriba de una realidad previa a su configuración —de un *factum brutum* que ingresa sin transformación alguna a la obra literaria—; lo cual no equivale a decir que la literatura se encuentre desprovista de lazos que la unan con la vida social. Podría decirse, incluso, que responde al espíritu del pensamiento estético de Marx la tesis adorniana según la cual la obra estética está marcada por el doble carácter de ser, a la vez, *fait social* y hecho autónomo. A esto debemos añadirle otra especificación: tal como indica Lukács, la estética de Marx y Engels "que niega el carácter realista de un mundo simbolizado por los detalles naturalistas... considera natural que las novelas cortas fantásticas de Hoffmann y Balzac representan puntos culminantes de la literatura realista"[87]. Acaso ¿no ha sido Marx, durante toda su vida, un ferviente admirador de la literatura fantástica y del cuento maravilloso?

MIGUEL VEDDA

[86] Prawer, *op. cit.*, p. 103.
[87] "Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels", p. 221.