

LOS GUSTOS Y LAS OPINIONES DE KARL MARX SOBRE CUESTIONES LITERARIAS Y ARTÍSTICAS

F. FERNÁNDEZ BUEY*

Según testimonios diversos, Karl Marx fue un notable lector de obras literarias en griego, latín, inglés, español, francés, italiano y ruso, además de en su propia lengua. He aquí algunos de estos testimonios. Eleanor Marx-Eveling: *Marx leía una y otra vez a Walter Scott; era un admirador suyo y lo conocía casi tan bien como a Balzac y a Fielding [...] Me leyó todo Homero, el Canto de los Nibelungos, la Saga de Gudrun, Don Quijote y Las mil y una noches. Shakespeare era nuestra biblia familiar. W. Liebknecht: Marx concedía un extraordinario valor a la expresión pura. Y con Goethe, Lessing, Shakespeare, Dante y Cervantes —a quienes leía casi a diario— había elegido a los mejores maestros posibles. [...] Le gustaba declamar largos pasajes de la Divina Comedia, que se sabía casi entera. P. Lafargue: Conocía de memoria a Heine y a Goethe, a los que citaba a menudo en sus conversaciones. Leía continuamente poetas escogidos de todas las literaturas europeas. Cada año leía a Esquilo en el texto original griego. A Shakespeare, al que profesaba una admiración sin límites, lo había hecho objeto de profundos estudios, conociendo incluso a los personajes más insignificantes. [...] Su admiración por Balzac era tan enorme que quiso escribir una crítica acerca de la obra de aquél, La Comédie humaine, tan pronto como hubiera finalizado su obra económica [...] Marx leía en todas las lenguas europeas. Al cabo de seis meses de haber empezado a aprender ruso lo dominaba ya hasta el punto de poder recrearse en la lectura de los poetas y novelistas rusos que más apreciaba: Pushkin, Gogol, Schedrin. Anselmo Lorenzo: Me habló de literatura española, que conocía detallada y profundamente, causándome asombro lo que dijo de nuestro teatro antiguo cuyo historia, vicisitudes y progresos dominaba perfectamente».¹ También fue al*

parecer un buen aficionado a la música.²

Pero el conjunto de sus reflexiones sobre temas literarios y artísticos ocupa sólo un pequeño espacio en una obra, como se sabe, más bien extensa. Si se descuentan los extractos tomados de la *Estética* de Friedrich Theodor Vischer a la cual dedicó cierto tiempo entre 1857 y 1858 y a los que no añadió ningún comentario crítico que se conozca,³ el volumen total de su producción escrita sobre temas de estética y poética apenas suma un centenar de páginas fragmentariamente distribuidas en ensayos económicos, históricos o sociológicos, así como en la correspondencia con amigos, compañeros y colegas de la época. De esos fragmentos el más largo, por lo demás, está dedicado a comentar un drama histórico-literario de Ferdinand Lassalle de nulo relieve en la historia de la literatura alemana. Atendiendo a estos hechos, se comprenden, por tanto, las reservas expresadas por algunos críticos sobre la legitimidad de basar ahí una «estética marxista». Por ello es preferible a todos los efectos hablar de teoría o reflexión marxiana sobre arte y literatura o, aún más sencillamente, de las opiniones de Marx al respecto.

* Nascut en el 1943, és catedràtic interí de metodologia de les ciències socials a la Facultat d'Econòmiques de Valladolid. Ha publicat: *Ensayos sobre Gramsci*, Barcelona, 1977; *Introducción a la obra de Lenin*, Barcelona, 1978; *Contribución a la crítica del marxismo cientificista*, Barcelona, 1984.

¹ H. M. ENZENSBERGER, *Conversaciones con Marx y Engels*, 2 volúmenes, trad. castellana: Barcelona, Anagrama, 1974.

² De su interés por Bach da cuenta Franziska Kugelmann: «Por aquel entonces nos encontrábamos en los primeros días de Semana Santa y mis padres le rogaron que el Viernes Santo escuchara con ellos la *Pasión según San Mateo*, de Bach. Marx lamentó no poder asistir a la audición, a pesar de que era un gran entusiasta de la música en general y de Bach en particular, pero el Jueves Santo a más tardar debía proseguir viaje». De cierto prurito nacionalista en sus preferencias musicales informa W. Liebknecht: «Marx soltó unas parrafadas de entusiasta alabanza a la ciencia y la música alemanas, afirmando que ningún otro país había sido capaz de engendrar músicos como Beethoven, Mozart, Händel y Haydn; que los ingleses, los cuales no tenían música, se encontraban en el fondo muy por debajo de los alemanes, etc.». El testimonio es de abril de 1854. Luego la opinión de Marx debió cambiar algo, a juzgar por sus referencias despectivas a Wagner y al público alemán que lo aclamaba cada año. Los testimonios de la Kugelmann y de Liebknecht están también en la obra citada de H. M. Enzensberger.

³ G. LUKÁCS, «Karl Marx y Friedrich Theodor Vischer», en *Aportaciones a la historia de la estética*, trad. castellana. México, Grijalbo, 1965. Antes de Lukács había llamado la atención sobre este punto M. A. Lifschitz.

1

En la formación del joven Marx que en 1835 deja Tréveris para iniciar los estudios universitarios en Bonn se superponen las influencias de la cultura ilustrada alemana y temas propios del romanticismo en auge. De entre los intérpretes de Karl Marx probablemente ha sido Henri Lefévre quien más ha resaltado los motivos románticos de su obra juvenil rastreándolos luego en los escritos de madurez. No es casual, por tanto, que el volumen primero de la antología que Lefévre preparó conjuntamente con Norbert Guterman para Gallimard en 1963 —esto es, en un momento en el que los retornos al romanticismo no eran la moda del día— se abra con el rótulo de «Élan romantique». Bajo éste se incluye la célebre carta escrita por Marx a su padre en noviembre de 1837. Por ella —y por otros textos fragmentarios de entonces que se han conservado— sabemos de la pasión idealista del joven estudiante universitario quien, no obstante, ya a finales de 1837 se ve a sí mismo como un individuo en situación de tránsito, como un hombre aún impulsado por la sensibilidad lírica pero al mismo tiempo insatisfecho del trato con las musas y autocrítico respecto de sus propios intentos de construir un sistema filosófico-dialéctico cuya última proposición —según reconoce allí— no era sino *el comienzo del sistema hegeliano*.⁴

Durante aquellos años universitarios el joven Marx dedicó cierto tiempo a la historia de la literatura, a la teoría literaria y a la creación poética. En el otoño de 1835, en Bonn, asistió a las conferencias de August Wilhelm Schlegel sobre historia de la literatura antigua; se interesó por la mitología griega; adoptó la costumbre —que ya no abandonaría— de escribir amplios extractos de obras que iban a conformar sus gustos: *Laoconte* de Lessing, *Erwing* de Solger, la *Historia del arte antiguo* de Winckelmann; releyó a Homero y a Eurípides, se acercó a Ovidio y —probablemente durante el verano

de 1837— estudió la *Estética* de Hegel.⁵ Hegel era para el entonces idealista fichtiano Marx «el enemigo», románticamente odiado por la pesada melodía de un sistema que repele al joven firmemente determinado a fundir ciencia y arte y a *sacar la perla pura a la luz del sol*.

Para este Marx, que aún no ha cumplido los veinte años, la vida en general es subjetividad apasionada, expresión de la actividad intelectual, afirmación de la propia personalidad. Y su estado anímico el de un joven ardoroso que acaba de descubrir un mundo nuevo, el mundo del amor por Jenny von Westphalen, *embriagado de nostalgias* pero —en la medida en que la mujer amada queda lejos— vacío de esperanzas. La naturaleza, la actividad urbana, las mismas manifestaciones artísticas le parecen melancólicamente exterioridades frías y tristes: *ni siquiera el arte era tan bello como Jenny*. Este entusiasmo amoroso encontró su expresión primera, como suele ocurrir, en la poesía lírica.

Muestras sueltas de los poemas escritos por Karl Marx a Jenny von Westphalen durante el período berlinés, en 1836-1837, han llegado hasta nosotros; también se han conservado fragmentos de un relato satírico titulado *Escorpión y Félix* y de un drama fantástico inacabado, *Oulanem*. Pero buena parte de esos tanteos literarios fue pronto destruida por el propio autor, según consta en la citada carta al padre.⁶ El rasgo común de aquellas creaciones —a juzgar por lo que se ha publicado, por los comentarios dispersos de Marx y por algunos testimonios indirectos— es la exaltación idealizada y desmedida de los sentimientos con formas y motivos habituales del ambiente romántico alemán de entonces: la negación y huida del presente entendidas como expresión de la audacia individual, la aspiración a la libertad abstracta e ilimitada, la ensoñación, la atracción por una naturaleza desencadenada y antropomorfizada, la visión del des-

⁵ F. LIFSCHITZ, *La filosofía del arte en Karl Marx*, Barcelona, Fontamara, 1982, pág. 13 y ss.

⁶ La citada edición de ROCES de los *Escritos de juventud* reproduce una nota de Eleanor Marx-Eveling publicada en la *Neue Zeit* (año 16, t. 1, n.º 1, correspondiente a 1897), en la que declara tener en su poder tres cuadernos de poesías de Marx fechados en 1836. Hay traducción castellana de los fragmentos de *Escorpión y Félix* (Barcelona, Tusquets, 1971) y de *Oulanem* (en *El desconocido Karl Marx*, ed. de R. Payne: Barcelona, Bruguera, 1975, págs. 73-102).

⁴ K. MARX, *Oeuvres choisies* (ed. N. Guterman y H. Lefévre), tomo I, París, Gallimard, 1963, pág. 11 y ss. La traducción que apareció en aquella edición francesa es fragmentaria. Cf. C. MARX y F. ENGELS, *Obras fundamentales* (ed. de W. Rocés). Escritos de juventud: México, FCE, 1982, pág. 5-13.

tino humano en lucha constante con fuerzas misteriosas, etc.

Así en el siguiente fragmento de un poema dedicado a Jenny:

«Envuelto audaz en vestiduras de fuego
iluminado el orgulloso corazón
dominante, libre de yugo y atadura,
avanzo por amplios salones con firme paso,
arrojo ante tu faz mi dolor
y como árbol de la vida nacen los sueños.»

O en este otro titulado *El violinista*:

«Toco para el mar embravecido
que se estrella contra el acantilado
para cegar mis ojos y que arda mi corazón
y que mi alma resuene en el fondo del
[Infierno.]»

O en este pasaje de *Oulanem*:

«Nosotros somos simios de un dios
[Indiferente.
Tengo que atarme a una rueda en llamas
y bailar gozoso en el círculo de la eternidad.
Si existe algo que devora
saltaré a su seno aunque destruya el mundo,
destrozaré con permanentes maldiciones
el mundo que se interpone entre mí mismo
[y el Abismo.]»

Se ha querido ver en estas composiciones del joven Marx ecos y sugerencias, más o menos amortiguados, del joven Schiller, de Goethe, de Hoffmann, de Novalis.⁷ Y desde luego, no es nada improbable que aquel universitario enamorado que escribe con desmesurado aliento romántico se impusiera tan altos, y aun distantes, modelos. Lo que logra, en cambio, son versos —como escribiera Mehring hace ya tiempo— *románticos en el tono sin la magia propia del romanticismo*; aunque también —se ha añadido— sin el misticismo, el gusto medievalizante y el nacionalismo que caracterizaron, como implicaciones ideológico-políticas, al romanticismo alemán de entonces. En cualquier caso, en *Escorpión y Félix* y en *Oulanem* es posible rastrear las lecturas que dejaron huella en el joven Marx: el interés por Shakespeare, utilizado com-

parativamente y en un sentido humorístico; el trato con los temas de la *Historia del arte antiguo* de Winckelmann; el conocimiento de los *Tristia* de Ovidio; y, sobre todo, la atracción por el tema de Fausto. Y junto a ellas, los tópicos propios de la sensibilidad de época: la idea de que no se puede ya poetizar para crear una epopeya, la idealización de Italia, las ironías sobre el filisteísmo:

«Escuchad: soy un seco y sedentario filisteo,
un hombre que llama a las cosas por su
[nombre
y se acuesta todas las noches para despertar
cuando vuelve la mañana, y que cuenta las
[horas
hasta que llegue la última y el reloj se
[detenga.]»

Pero sabed que yo, un filisteo autodidacta
tengo ideas propias y colecciono pensamientos
como vos podríais coleccionar piedras o arena,
y se me ocurre que quien no conoce
su origen puede descubrir que tiene otro.»

La tensión interior que al joven Marx le produjo la búsqueda del *verdadero reino de la poesía* y, junto a ella, la captación del punto de vista de la concepción científica (esto es, filosófica) del momento, con la consiguiente rendición intelectual ante «el enemigo» (el sistema hegeliano), acabó en una crisis depresiva durante algunos meses de 1837. Al salir de ella Marx era ya, como se ha dicho, bastante autocrítico respecto de las propias aptitudes poéticas: ve sus tentativas en este campo como la materialización de cierto calor emotivo, no exento de exuberancia, pero sus poemas primeros le parecen inmoderados y sin forma, falsamente espontáneos e intelectualistas, retóricos. Con todo, todavía en la carta al padre, cuando narra su propia crisis juvenil, no ha acabado de aceptar en su fuero interno la decisión de abandonar el trato con las musas; y el hecho de que en 1841 buscara y consiguiera la publicación de un par de aquellos poemas en una revista berlinesa muestra la continuidad de un interés que en ese espacio de tiempo se ha ido decantando cada vez más hacia la ironía y la expresión sarcástica en cierto modo correctora de la desmesura.

Podría decirse, pues, que en esos años que van de 1838 a 1841 se conforma ya definitivamente el talante épico de Marx y su distancia-

⁷ David McLELLAN, *Karl Marx. Su vida y sus ideas*, Barcelona, Crítica, 1977, pág. 30 y ss.

miento respecto de la lírica romántica. Sintomáticamente, el Club de los Doctores ha sustituido en su vida al Club de los Poetas del que formó parte en Bonn. A ello debió contribuir, además de la consciencia de las propias limitaciones poéticas, la presión paterna y la formalización del compromiso con Jenny en la medida en que ambas cosas equilibraron la pasión amorosa del universitario. A principios de los años cuarenta el interés de Marx por el romanticismo es principalmente el del estudioso. Luego, en la época de la *Gaceta Renana* él mismo contribuiría a potenciar un nuevo tipo de lírica, la lírica política cuya expresividad dejó su huella en los momentos, ya más esporádicos, en que el Marx adulto vuelve al tema del amor, de su amor por Jenny von Westphalen. En estas piezas de la correspondencia con Jenny —algunas de ellas muy hermosas— es posible reencontrar a un Marx muy apasionado en el que la desmesura de la expresión juvenil ha sido pasada por el tamiz de la autoironía con formas que hacen recordar el trato con Heine.⁸

Reveladora de la configuración de este talante épico de Marx es la forma en que hizo frente al futuro de la «miseria alemana» en 1843, una vez prohibida por el gobierno la publicación de la *Nueva Gaceta Renana*. Arnold Ruge le escribe entonces recordando las palabras de Hölderlin en el *Hyperion*: *Resulta duro, pero hay que decirlo, porque es verdad: no conozco pueblo alguno tan desquiciado como el alemán. Ves artesanos, pero no ves hombres; pensadores, pero no hombres; señores y siervos, jóvenes y personas maduras, pero no hombres. Es como un campo de batalla, en que encontramos, amputados y revueltos, manos, brazos y toda clase de miembros, con la sangre derramada, cuajándose entre la arena*. Ahí basaba Ruge una visión pesimista, desesperanzada, del futuro revolucionario en Alemania. Marx, que acababa de comunicar su intención de casarse y que, *sin caer en*

el romanticismo, asegura que está enamorado *de pies a cabeza y con la mayor seriedad del mundo*, le contesta en un tono completamente distinto, tan alejado de la lamentación como del optimismo ingenuo. Pasa por alto la cita de Hölderlin, pero no porque rechace aquella verdad (*su carta, mi querido amigo, es una buena elegía, un canto funeral que le quita a uno el respiro*), sino porque piensa que la elegía no es la forma en que hay que hacer frente al futuro: *Dejad que los muertos entierren a sus muertos y los lloren. Es una suerte envidiable la de los primeros que penetran en la nueva vida; esa suerte será la nuestra*.

Este punto de vista que consiste en ir a la raíz de las cosas —por lo que hace al caso: a la raíz de la «miseria alemana»—, en profundizar la crítica radical de lo dado, de lo existente, para desde ella encontrar las razones que permiten rebasar la angustia existencial, el pesimismo desesperanzado, es observable ya en la crudeza con que aquel Marx, que está abandonando a un tiempo la creación literaria y la posibilidad misma de dedicarse a la vida académica, rechaza la conclusión política de Ruge. En efecto, el canto funerario inspirado en la intuición lírica de Hölderlin, la elegía que le quita a uno la respiración es, sin embargo, «absolutamente nada» desde la óptica que Mary ha empezado a adoptar, esto es, desde la perspectiva de la lucha por la transformación política y social. Así, de la misma manera que un año antes le parecía inadmisible y hasta inmoral el tratamiento tangencial de la nueva forma de ver el mundo, del socialismo y del comunismo, por parte de los literatos de tendencias libertarias que colaboraban en la *Nueva Gaceta Renana* y exigía en consecuencia un estudio completamente distinto y *más a fondo del comunismo*,⁹ cree ahora que hay que distinguir entre el canto funerario del viejo mundo y el estudio particularizado de las condiciones que han de conducir al nuevo. Este punto de vista, directamente relacionado con las conocidas tesis sobre Feuerbach, tiene implicaciones para la consideración marxiana de la poesía del futuro y reaparece casi literalmente en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*:

⁸ «El mundo falso y corrupto concibe los caracteres de todos los hombres igual de falsos y corruptos. ¿Quién de mis muchos amigos calumniadores y con lengua de serpiente pudo jamás acusarme de poseer vocación para representar el principal papel de amante en un teatro de segunda clase? Y, sin embargo, es verdad. De haber tenido una pizca de ingenio, esos infelices habrían pintado a un lado "las relaciones de producción e intercambio" y a otro a mí mismo de rodillas ante ti...»

⁹ Cartas a Arnold Ruge del 30-XI-1842 y de mayo de 1843, en *Escritos de juventud*, ed. cit., págs. 445 y 687.

«La revolución social del siglo XIX no puede tomar su poesía del pasado, sino sólo del futuro. No puede empezar consigo misma sino una vez suprimidas todas las supersticiones que atan al pasado. Las anteriores revoluciones necesitaron todas una rememoración histórico-universal para poder engañarse acerca de su propio contenido. La revolución del siglo XIX tiene que dejar que los muertos entierren a los muertos con objeto de poder ella llegar a su propio contenido.»

Esos pasos nos sitúan ya ante la concepción del Marx adulto.

2

El punto de vista histórico-materialista en la comprensión de las manifestaciones artísticas y literarias tiene, en primer lugar, una punta polémica expresamente dirigida contra la tendencia a considerar la obra artística como un producto autónomo de la consciencia, esto es, independientemente de su vinculación a ciertas formas del desarrollo social. A esa tendencia, característica de los sistemas idealistas en las distintas variantes entonces conocidas, alude Marx cuando se pregunta retóricamente si acaso Aquiles es compatible con la pólvora y el plomo, y la *Iliada* con la prensa y la máquina de escribir. Pero ya años antes, en la *Ideología alemana* y en el contexto de la crítica a las exageraciones de Stirner sobre la individualidad única del artista, había esbozado suficientemente el tema. En efecto, después de referirse al hecho de que muy pocos de los frescos de Rafael fueron «ejecutados» exclusivamente por el propio artista Marx añade:

«[Stirner] se figura que Rafael pintó sus cuadros independientemente de la división del trabajo que en su tiempo existía en Roma [...] Pero Rafael, ni más ni menos que cualquier otro artista, se hallaba condicionado por los progresos técnicos del arte logrados antes de él, por la organización de la sociedad y la división del trabajo dentro de su localidad, y finalmente, por la división del trabajo en todos los países con los que su localidad mantenía relaciones de intercambio. El que un individuo como Rafael desarrolle su talento depende enteramente de la demanda, la cual, a

su vez, depende de la división del trabajo y de las condiciones de cultura de los hombres que de ello se derivan.»¹⁰

Como tantos otros apuntes de Marx dedicados a la explicación de fenómenos a los que se suele llamar sobreestructurales, también éste está muy lejos de tomar a la economía como *Deus ex machina* del análisis. Pues el condicionamiento que en el caso de Rafael representa la organización social y la división local y regional del trabajo en su época se encuentra mediado por otros factores, como son ante todo los progresos de la técnica artística y las condiciones de cultura de sus contemporáneos. Si por lo general cuando se trata de la explicación de un fenómeno político Marx solía detenerse en la estimación de las instancias sobreestructurales antes de apelar a los factores socioeconómicos más básicos,¹¹ en el caso de las manifestaciones artísticas no sólo fue cauto en la aplicación del método sino además muy explícitamente antimecanicista en cuanto a las formulaciones metodológicas de tipo general. De modo que la afirmación del concepto de que el modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida espiritual no puede tomarse sino como una dilucidación preliminar, de orden genérico, de la cual se seguirá la posibilidad de un mejor conocimiento global del pasado y del presente de los hombres *si y sólo si* en el análisis concreto del fenómeno de que se trate se cuenta con la base empírica, la documentación y los conocimientos más apropiados al caso. Conviene no dar por supuesto esto último, ya que precisamente su suposición —y correspondiente olvido— es una de las causas de la utilización del método como pasaporte para todas las especulaciones en torno a la economía y la sociedad en que florecieron obras artísticas, sin llegar a rozar siquiera la naturaleza de estas últimas. Y ni

¹⁰ K. MARX/F. ENGELS, *La ideología alemana*. trad. castellana: Barcelona, Grijalbo, 1970, págs. 468-469.

¹¹ En ese sentido va la observación de M. Sacristán sobre los artículos dedicados por Marx a los acontecimientos políticos de España: K. MARX/F. ENGELS, *Revolución en España*, trad. castellana: Barcelona, Ariel, 1970 (3.ª ed.). La observación de M. S. está en el prólogo, pág. 14. Lo mismo podría decirse del método puesto en práctica por MARX en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*.

qué decir tiene que no existe ninguna razón de peso para pensar que el uso indiscriminado de un pasaporte tal ayude a gustar la obra literaria o artística en mejores condiciones que las que puede proporcionar el internalismo tradicional, la crítica que se ocupa exclusivamente de formas y técnicas o la compenetración simpática con el espíritu del artista.

Dejando a un lado, pues, el hecho de que también entre quienes comparten el punto de vista del materialismo histórico en la consideración del arte y de la literatura cada cual es cada cual —con su formación, sus ignorancias, sus conocimientos técnicos y sus gustos—, hay que añadir que para Marx la ubicación sociológica del hecho artístico constituye *una dificultad menor*. Incluso el tema *general* de la relación desigual entre el desarrollo de la producción material y el desarrollo de la producción artística no le parece especialmente difícil de aprehender. Tal vez por eso luego de enumerar en la Introducción a los *Grundrisse* una lista de puntos que «no deben ser olvidados» en la investigación preparatoria del *Capital*, lo elige para ser abordado inmediatamente en el apunte que sigue a esta enumeración. Se trata del célebre fragmento sobre el arte griego y la sociedad moderna. Se plantea allí el problema de que determinadas épocas de florecimiento del arte no guardan relación con el fundamento material de la sociedad. Es el caso de los griegos o de Shakespeare comparados con los modernos. El razonamiento de Marx en ese paso es como entrecortado y queda además sin concluir: se dice que va a hablarse del arte griego *y luego de Shakespeare* en su relación con la época del propio Marx, pero en realidad la argumentación se limita a los griegos sin dar ninguna otra explicación. Pese a ello, hay ahí un par de reflexiones a las que conviene atender.

Una de estas reflexiones es de orden metodológico y viene a decir que la dificultad que plantea la desproporción mentada consiste sólo en la *formulación general* de las contradicciones: puesto que suele admitirse con facilidad que ciertos géneros artísticos sólo son posibles *sobre la base de un estudio no evolucionado del desarrollo artístico*, no hay razón de fondo para extrañarse de que exista desproporción entre el

conjunto de la esfera artística y el desarrollo general de la sociedad. La explicación de este último hecho no exige otra cosa que una delimitación de planos. Por eso —argumenta Marx— tan pronto como aquellas contradicciones *son* especificadas, *ya han sido aclaradas*. Para el estudio moderno que sabe delimitar los planos del análisis, la especificación en el caso concreto del arte griego es sencilla: la mitología griega fue, además del arsenal de aquel arte, su terreno propio, *su* material; pero la visión de la naturaleza y de las relaciones sociales que *sirve de base* a la fantasía griega y a su mitología *no es ya posible* en la sociedad capitalista con sus *máquinas de hilar automáticas, ferrocarriles, locomotoras y telégrafos eléctricos*, de manera que con el maquinismo y la semiautomatización —concluye, aunque de forma interrogativa, ese paso— desaparecen las condiciones para la poesía épica.

Sin embargo, la delimitación metódica del problema y la especificación sociológica de que el arte y la épica griegos se hallan vinculados a ciertas formas de desarrollo social no resuelven la dificultad principal, a saber: que aquéllos sigan proporcionando goce artístico y se les continúe teniendo como modelos. De esta observación arranca un segundo apunte, muy breve, de carácter psicosociológico cuya sustancia es la siguiente. El disfrute del hombre maduro con la ingenuidad del niño le llevaría a tratar de reproducir en un plano más elevado su verdad. Es el esquema explicativo histórico-dialéctico habitual en Marx, el mismo esquema por el cual la aspiración al comunismo y a la igualdad del hombre contemporáneo enlaza con el recuerdo del comunismo primitivo. Pero de la misma manera que en el ámbito de la sociedad en general constituye una ingenuidad el deseo de reproducir sin más una integración social propia de otras condiciones socioeconómicas, también en el plano del arte sería mero infantilismo el que el hombre maduro pretendiera convertirse de nuevo en niño. No sólo: incluso en el disfrute con la ingenuidad del niño, esto es, en el placer estético que le proporciona al hombre contemporáneo la comprensión de la infancia de la humanidad cuentan, por así decirlo, las afinidades electivas. Marx prefiere los niños normales a los maleducados y a los niños precoces, y tratándose

de pueblos considera que los griegos pertenecen precisamente a la primera categoría.¹²

Tal es el proceder habitual en Marx. No obstante, volviendo ahora al texto de la Introducción a los *Grundrisse*, se puede sugerir la hipótesis de que el inesperado excursus acerca del arte griego y la sociedad moderna tal vez se deba a que está escrito sólo un par de meses después de que se le pidiera un artículo (que no llegó a redactar como tal) sobre estética para *New American Cyclopaedia*, momento en el cual Marx consulta la *Estética* de Vischer y vuelve de paso sobre uno de los problemas que más parecen haberle preocupado:¹³ *el de la forma de su propia obra económica*. El hecho, en cambio, de que anunciara allí mismo un apunte paralelo relativo a Shakespeare y los modernos, y luego no lo escribiera, es más difícil de explicar si se tiene en cuenta no sólo la afición de Marx por toda la obra de Shakespeare sino también sus referencias a éste en otros lugares. ¿Hay que pensar que interrumpió su discurso en los griegos porque el tratamiento de la relación de los modernos con Shakespeare hubiera complicado su explicación de la permanencia del goce estático a partir de la atracción del hombre maduro por la infancia histórica de la humanidad?

Sea de ello lo que fuere, parece claro: 1.º que para Marx el tema de la conexión entre producción material y producción intelectual es un asunto complejo cuyo tratamiento exige enfocar la producción material bajo una forma histórica específica, condición general ésta que resultará particularmente difícil y, por tanto, necesitada de la mayor concreción cuando se trata de manifestaciones artísticas y literarias; 2.º que la tendencia a valorar positivamente las obras ar-

tísticas y literarias pretéritas constituye un fenómeno social explicable desde la sociedad capitalista y en su marco, esto es, como consecuencia de los efectos morales de la base material de dicha sociedad, pero que este explicable deseo de retornar al pasado tiene precisamente en sus manifestaciones literarias y artísticas aspectos contradictorios que han de valorarse aparte; 3.º que por motivos varios, aún por dilucidar suficientemente, Marx relacionó en distintas ocasiones y de manera nada obvia la reflexión sobre temas artísticos y literarios con la preocupación por la forma que había de dar a la obra de su vida, cuya temática económica (o si se prefiere: económico-sociológico-histórica) no parece en principio justificar semejante conexión.

Y, sin embargo, hay varios testimonios inequívocos de que esa conexión existió y de que Marx concedió a la misma una importancia nada anecdótica. Por consiguiente, se puede aclarar algo de cada uno de los puntos anteriores empezando por ella. Es ya sintomático que al ponerse a estudiar la *Estética* de Vischer, Marx prestara mucha atención a la estructura de la obra anotando con cuidado datos relativos a la forma de la misma, a su composición y a la manera en que fue presentada al público lector. En una carta dirigida a Lassalle con fecha 22/2/1858 aclara que este interés tiene que ver con la forma a dar para su publicación a lo que luego sería *el Capital*. En principio el modelo de cuadernillos en que fue apareciendo la *Estética* de Vischer le parece, en ese momento, a Marx la forma más apropiada para facilitar la búsqueda de editor para la propia obra. Pero no se trata sólo del problema material del escritor que topa con obstáculos para dar a conocer su pensamiento. La dificultad de Marx en esa época es de mayor entidad: la entrega de su manuscrito se retrasa primero por una enfermedad, luego porque tiene que dedicarse a otros trabajos para ganarse la vida, y, sobre todo y fundamentalmente, porque no acaba de encontrar la forma apropiada para el inmenso material que ha ido acumulando. Así se lo comunica nuevamente a Lassalle el 11/11/1858: *Pero la verdadera causa es ésta: tenía ante mí el material; no se trataba ya más que de la forma. Pero en todo lo que escribía el estilo me dejaba sabor a enfermedad hepática. Y tengo motivo doble pa-*

¹² K. MARX, *Líneas fundamentales de la crítica de la economía política*, Introducción, OME-21, págs. 34-36.

¹³ Informa sobre esto G. LUKÁCS en *Aportaciones a la historia de la estética*, cit., págs. 264-265. Más datos al respecto en M. RUBEL, *Chronologie de Marx*, París, Gallimard, 1963 (hay traducción castellana: Barcelona, Anagrama, 1972). La petición de Ch. Dana consistía en que Marx escribiera la voz «Estética» de la *New American Cyclopaedia* en una página. En junio de 1857 Marx consultaba la *Estética* de Vischer. De una carta de Marx a Engels en esas fechas se deduce que el primero consideró imposible desarrollar el tema en una página. En agosto, escribía, en cambio, la Introducción a los *Grundrisse* que termina con el apunte sobre el arte griego.

ra no permitirle a este escrito estropearse por causas médicas [...].

Dar forma al material. La preocupación no es anecdótica ni pasajera. Cuando un año después aparece *El origen de las especies* de Darwin, Marx que tan positivamente valoró, como se sabe, el contenido de la obra no deja de anotar críticamente *la tosca manera inglesa* de su exposición;¹⁴ y cuando en 1873 pasa revista a las críticas que desde su aparición se hicieron al primer volumen del *Capital* dedica los más duros epítetos a los profesores alemanes de economía que se metieron con su estilo. La indignación de que da muestras en ese caso no sólo le impulsa a llamar «bocazas y pavos reales» a los representantes de la literatura «profesoral germano-nacional-liberal» de entonces, sino a contraponer a ésta —y a ponerlo por escrito, cosa muy poco frecuente en Marx— las opiniones elogiosas acerca de la forma de su obra expresadas por otros especialistas.¹⁵ En un científico que en ese mismo contexto ha declarado que *nadie condenará más severamente que yo mismo los defectos literarios de El Capital* parece evidente que la manifestación de indignación y orgullo se debe a algo que le ha tocado profundamente el alma. Ese algo es sin duda la subestimación de los esfuerzos y de los sufrimientos que le ha costado dar forma a su material.

Pues bien, si se junta el interés por la estructura formal de la *Estética* de Vischer y la confesión hecha a Lassalle sobre la verdadera causa del retraso en la entrega del manuscrito de su obra con la doble crítica, a la manera inglesa de Darwin y a la forma germánica de los profesores de economía vulgar, se tiene ya una primera aproximación, por vía positiva y negativa, de lo que buscaba Marx en cuanto a la forma de su obra, y que en 1865 comunicó del modo más claro a Engels: *No puedo, sin em-*

bargo, enviar lo que sea en tanto que no tenga ante mí todo el trabajo terminado. Cualesquiera que sean las insuficiencias de mis escritos, tienen el mérito de constituir un todo artístico completo, y *no llego a ella más que no publicando nunca nada que no esté enteramente terminado en mi mesa.*¹⁶

De la preocupación por dar forma al material a la búsqueda del todo artístico completo. Se comprende que, con un punto de vista así, *El Capital* quedara sin terminar (aunque hubo también otras razones coadyuvantes); pero eso mismo invita a relativizar otras opiniones sobre la escasa atención que Marx prestó a la forma de las manifestaciones ideológicas. Seguramente Paul Lafargue exageraba un poco al decir que Marx comprendía las cosas al modo del dios de Vico; pese a lo cual, captó muy bien la interrelación existente en él entre penetración analítica y búsqueda de la forma artística. Su descripción corresponde, en efecto, a lo que es habitual al hablar del trabajo del artista: *Nunca estaba [Marx] contento con su trabajo, lo modificaba continuamente y siempre le parecía que lo que plasmaba quedaba muy por detrás de la idea. El estudio psicológico de Balzac. Le chef d'oeuvre inconnu, por cierto plagiado por Zola, causó en él honda impresión porque describía sentimientos que el mismo Marx había experimentado. En esta obra un pintor genial se atormenta de tal forma por el deseo de reproducir las cosas tan exactamente como se reflejan en su mente, que pule y retoca su cuadro una y otra vez hasta que al fin resulta que no ha creado sino una masa informe de colores, la cual sin*

¹⁴ El 19/12/1860 Marx escribe a Engels: «Por más que expresado toscamente a la inglesa he aquí el libro que contiene los fundamentos histórico-naturales de nuestra manera de ver». Y el 16/1/1861 a Lassalle: «La obra de Darwin es muy importante y para mí es apta como base en las ciencias naturales de la historia de la lucha de clases. Naturalmente, hay que dejar a un lado la tosca manera inglesa de exposición». Las dos cartas repiten casi literalmente una apreciación anterior de Engels (carta a Marx del 12/12/1859).

¹⁵ K. MARX, *El Capital*, OME-40, pág. 16 (Epílogo a la segunda edición).

¹⁶ Carta a Engels del 31/7/1865, reproducida parcialmente en K. MARX-F. ENGELS, *Textos sobre la producción artística*, Madrid, A. Corazón, 1976, pág. 43. La carta, además de expresar la angustia de Marx por su situación económica, muestra una vez más que la preocupación por la forma es muy central. En ella Marx hace un balance optimista de su propio trabajo científico: «Me quedan por escribir tres capítulos para finalizar la parte teórica; después de lo cual tendré que escribir el cuarto libro, la historia de la literatura, lo que es relativamente la parte más fácil, puesto que todos los problemas son resueltos en los tres primeros libros, siendo el cuarto más bien una repetición de los otros bajo una forma histórica». Pese a lo cual, sigue retrasando la publicación, precisamente porque busca el «todo artístico». Sobre esto también M. RUBEL, *Chronologie de Marx*, cit.

embargo representa a sus ojos velados la más perfecta reproducción de la realidad.¹⁷

3

En suma, ya estas pocas notas sobre la presencia en la aplicación del método a las manifestaciones espirituales, la complicación del vínculo entre la base material de la sociedad y los productos artísticos, y la búsqueda del todo artístico para el modo de exponer las investigaciones científicas, sugieren que las tantas veces citadas cartas del viejo Engels,¹⁸ cuyo objeto es combatir el economicismo y el mecanicismo, han de entenderse más como precisiones que como rectificaciones de un método; o, si así se prefiere, como rectificaciones de la vulgarización de un punto de vista, el de Marx, por discípulos poco cautos, mal informados o prestos a reemplazar el siempre penoso trabajo de la investi-

¹⁷ La descripción procede de los recuerdos personales de Paul Lafargue publicados por *Die Neue Zeit* en 1891. Cf. K. MARX/F. ENGELS, *Textos sobre la producción artística*, cit., Apéndices, pág. 195. También II. M. ENZENSBERGER, *Conversaciones con Marx y Engels*, ed. cit. tomo 1, pág. 277. El relato de Balzac parece, efectivamente, haber impresionado a Marx puesto que él mismo recomienda su lectura —y la de *Melmoth réconcilié*— en una carta a Engels del 25 de febrero de 1867 con este comentario: «Son dos pequeñas *chefs d'oeuvre*, plenas de una deliciosa ironía».

¹⁸ A. C. Schmidt (27/10/1890): «Por tanto, si Barth cree que negamos todas y cada una de las repercusiones de los reflejos políticos, etc. del movimiento económico, lucha contra molinos de viento». A. J. Bloch (21/9/1890): «Según la concepción materialista de la historia, el factor que en última instancia determina la historia es la producción y la reproducción de la vida real. Ni Marx ni yo hemos afirmado nunca más que esto. Si alguien lo tergiversa diciendo que el factor económico es el único determinante convertirá aquella tesis en una frase vacía, abstracta, absurda». A. F. Mehring (14/7/1893): «Todos nosotros hemos cargado por de pronto el acento —y no tuvimos más remedio que cargarlo— sobre la derivación de las representaciones ideológicas políticas, jurídicas y de otra naturaleza, así como de las acciones mediadas por estas representaciones, a partir de los hechos económicos básicos. Al hacerlo así descuidamos el aspecto formal por el del contenido: descuidamos el modo cómo se originan esas representaciones, etc.» Ya Lukács, al comentar la carta de Engels a Mehring, hablaba de «autocrítica infundada» y de «delicada crítica al propio Mehring vestida de autocrítica» (*Aportaciones a la historia de la estética*, cit. pág. 450).

gación particularizada por la mala abstracción que se legitima a sí misma con referencias constantes a la llave maestra. La historia de siempre.

La historia de siempre —como recuerda Engels en una de estas cartas que se acaban de mencionar— es que en los comienzos de un pensamiento nuevo se descuida la forma para atender al contenido. También podría haberse dicho de otra manera y con igual verdad tratándose de Marx: en los comienzos se intenta dar respuesta a temas o problemas considerados esenciales y, como no se puede decir todo de todo, se dejan a un lado temas ya tratados por otros o difícilmente abordables sin estudios particulares. La otra parte de la historia de siempre es que los herederos, continuadores o discípulos del pensador renovador tienden, como es natural, a ampliar el punto de vista de éste precisamente a aquellos ámbitos poco o nada tocados, y en ese esfuerzo de ampliación piden a veces al maestro respuestas a preguntas que por modestia científica, desconocimiento o falta material de tiempo aquél no pudo sino esbozar o tratar marginalmente.¹⁹

En lo que hace a nuestro tema hay todavía un par de puntos muy relacionados entre sí a los que Marx dedicó cierta atención, siempre en el marco de su investigación económica y sociológica. El primero es el de la especificación del carácter de la producción literaria y artística en el capitalismo, de acuerdo con el principio que critica la abstracción especulativa y exige concreción histórica. El segundo se refiere a algunos aspectos de la visión romántica del mundo —señaladamente a la nostalgia por la plenitud perdida— en tanto que forma de manifes-

¹⁹ El problema se complica cuando el pensador renovador es a la vez fundador de un movimiento socio-político, aunque lo sea parcialmente en contra de su voluntad. Yendo al caso: se pide a Marx una poética sistematizada en función de los intereses culturales de la clase obrera. Pero esto —por razones varias, entre ellas la que más cuenta: no era tema central para él— no estuvo a su alcance. La opinión sobre el *Franz von Sickingen* de Lassalle permite hacerse una idea relativa a los criterios generales de Marx acerca de la tragedia, pero no generalizar; por otra parte, Marx proyectó escribir detenidamente sobre Balzac pero no llegó a hacerlo. De ahí que aquella petición conlleva el riesgo de convertir en poética desarrollada algunos de los argumentos aclaratorios de ciertas preferencias estéticas, consideradas como las más adecuadas para las necesidades por satisfacer.

tación, en los varios ámbitos de la vida, propia de una época cuyos rasgos centrales son el progreso técnico-científico y la cosificación acompañada por síntomas de decadencia espiritual.

El lugar propio de aquella primera consideración es la polémica entre economistas acerca de la naturaleza productiva o improductiva de las manifestaciones inmateriales. Productividad se entiende ahí en un sentido restringido, precisamente en el sentido que es propio del punto de vista capitalista y que se resume en la definición de A. Smith según la cual el trabajo sólo es productivo si produce su contrario, esto es, capital. Quedan, por tanto, fuera de esa consideración otros sentidos de «productivos» aplicables al arte y en general a las manifestaciones espirituales. Para Marx está fuera de duda la positividad general de las producciones artísticas en tanto en cuanto éstas han contribuido a la humanización de los sentidos, a crear nuevas necesidades humanas y a determinar la aparición de un público sensible y capaz de gozar la belleza. Desde este punto de vista *la producción no produce sólo un objeto para el sujeto sino también un sujeto para el objeto.*²⁰ Pero no es ésta la perspectiva desde la cual le interesa abordar el asunto, sino como aspecto particular del análisis de las varias facetas del capital, lo que implica limitarse al sentido económico del término "productivo". Con esta delimitación —en la que Marx insiste repetidas veces— el trabajo artístico tiene un carácter compuesto. Puede decirse de él que es improductivo en la medida en que no produce directamente capital; pero también que es indirectamente productivo en la medida en que estimula la producción en un doble sentido: al hacer la individualidad más dinámica y aguda, y al fomentar necesidades cuya satisfacción exigirá mayores esfuerzos en la producción material misma o el desarrollo de nuevos campos de la producción material.

Por consiguiente, la caracterización de la producción artística y literaria exige atender a varias distinciones. Una de ellas se refiere al hecho de que un mismo trabajo literario o artístico puede ser productivo de capital o mero produc-

to de renta según el punto de vista desde el cual se considere la cosa. Otra de las distinciones tiene que ver con la organización de la producción artística y literaria en el capitalismo, y específicamente con el proceso de mercantilización de la obra artística que era ya observable en la época en que Marx escribe. Así, por lo que hace a la primera distinción, el actor dramático es un artista para el público y un obrero productivo para el director de la compañía en la cual trabaja como asalariado.²¹ Lo que cuenta ahí no es la naturaleza del trabajo ni su resultado, sino la forma en que entra en las relaciones sociales de producción. Pero precisamente las variaciones históricas en el modo de producir conllevan cambios en la consideración del trabajo literario y artístico:

«Cuando Milton, por ejemplo, escribía *El paraíso perdido* era un obrero improductivo [...] Milton produjo *El paraíso perdido* como el gusano de seda produce la seda: por un impulso de la naturaleza. En cambio, el autor que fabrica libros, manuales de economía política por ejemplo, bajo la dirección de un editor, es un obrero productivo, pues su producción se halla sometida por definición al capital que ha de hacer fructificar.»²²

En la realidad del capitalismo Marx observa simultáneamente las dos cosas: el caso del artista o del literato que vende por cuenta propia su obra y el caso del artista o del literato contratado por un empresario que gana dinero de ello. En la *Ideología alemana*, al criticar la exaltación de la individualidad genial del artista y la idea de su autonomía absoluta, había llamado ya la atención sobre la organización por la burguesía del trabajo artístico en función de la demanda. Y daba allí una opinión unilateralmente positiva (antiindividualista y antirromántica) de ese hecho con la consideración de que la calidad de los productos salidos de la organización del trabajo artístico subsiguiente a la demanda de *vaudevilles* y novelas en París era siempre mejor que los artículos de los competidores «únicos» en Alemania. Pero en el manuscrito dedicado a la historia crítica de las teorías acer-

²⁰ En este sentido: *Manuscritos de París*, OME-5, pág. 383, y *Líneas fundamentales*, OME-21, volumen primero. Véase también K. MARX/F. ENGELS, *Textos sobre la producción artística*, ed. cit., pág. 111.

²¹ K. MARX-F. ENGELS, *Textos sobre la producción artística*, ed. cit., pág. 85.

²² *Ibidem*, pág. 87.

ca de la plusvalía, en el cual vuelve a tratar tangencialmente este tema, prescinde de valoraciones y se limita a exponer lo que hay.

Esta exposición tiene la ventaja sobre la anterior nota polémica de que capta algunas otras novedades en la producción inmaterial, propia del capitalismo de la época. Ya en el caso de todos aquellos productos que no se hallan inseparablemente vinculados al acto mismo de la creación artística observa no sólo el anterior proceso de mercantilización de la obra de arte, sino fenómenos que llegarían a tener tanta importancia en la industria de la cultura como la explotación de toda una serie de colaboradores en la redacción de obras enciclopédicas, colaboradores científicos, literarios o artísticos —añade en ese paso— *que trabajan para un comprador común, el editor*. E incluso en los casos en que la producción material no puede separarse del acto de la creación se observa el mismo fenómeno tanto en los establecimientos de enseñanza, donde el profesor se convierte en mero obrero asalariado, como en otros campos, señaladamente en el del teatro o las salas de conciertos. Cierzo es que, desde el punto de vista de su peso global en el conjunto del sistema capitalista de entonces, estos fenómenos de mercantilización, conversión del trabajo literario y artístico en productivo y correspondiente asalariación de literatos y artistas en dependencia de un mercado, le parecen a Marx *episodios insignificantes* o que *no acaban de encajar en la producción capitalista propiamente dicha*, lo cual no quita para que juzgue algunas de esas formas de transición como actividades en las que la explotación del trabajo adquiere las mayores proporciones.²³

Ahora bien, esta apreciación del carácter compuesto de la producción inmaterial, junto con la observación de los rasgos nuevos que la organización de esta producción va adquiriendo en el capitalismo más maduro comportan *una cierta modificación del juicio de Marx sobre la positividad de lo nuevo y la calidad de los productos literarios y artísticos a que da lugar*.

En otros contextos en los cuales el universo del discurso no está limitado por el atenerse al sentido restringido, económico, de «productividad» en el capitalismo, esto es, por la decisión

de limitarse a decir lo que hay, brota —como es natural— la valoración crítica. No se trata ya de las manifestaciones inmateriales bajo su aspecto de trabajo productivo o improductivo, sino del producto literario y artístico entendido en sentido amplio, como parte de la vida espiritual bajo el capitalismo. Una primera aproximación a esta problemática se hace desde el punto de vista global —y expreso— dado por la situación y las necesidades del proletariado en tanto que clase universal. Desde ella las cinco primeras décadas del siglo XIX aparecen como un todo contradictorio en el que los incesantes progresos de la ciencia, de las fuerzas industriales y la técnica conviven con evidentes síntomas de *decadencia*: de un lado, las máquinas que acortan el trabajo humano, de otro, el hambre y el agotamiento del trabajador; de un lado, nuevas fuentes de riquezas, de otro, nuevas privaciones; de un lado, el progreso técnico, de otro, la pérdida de cualidades morales; de un lado, la profundización del dominio sobre la naturaleza, de otro, la explotación del hombre por el hombre; de un lado, la ciencia, de otro, la ignorancia; de un lado, humanización de las fuerzas materiales, de otro, alienación y embrutecimiento, miseria material y psíquica.²⁴

La consecuencia de este todo contradictorio en el individuo humano es también doble y conflictiva: alienación universal, pero también universalidad y omnilateralidad de sus relaciones y capacidades. El punto de vista proletario ante tal situación consiste para Marx en comprender el todo en su articulación contradictoria no para quedarse en la positivista justificación de los progresos que son al mismo tiempo decadencia, ni para añorar la aparente (aparente por restringida, por imposibilidad material de desarrollo omnilateral) plenitud del individuo de otros tiempos, sino para reconocer y alentar en ese todo contradictorio a *nuestro buen amigo Robin Goodfellow, el viejo topo que sabe cavar la tierra con tanta rapidez, a ese digno zapador que se llama Revolución*.²⁵ (Donde se aprecia, por cierto, que el *buen amigo*, el *viejo topo* no

²⁴ K. MARX, «Speech at the Anniversary of the *People's Paper*» (abril de 1856), recogido en *Textos* ed. cit., págs. 94-95.

²⁵ *Ibidem*, pág. 95. La misma idea en el manuscrito de 1857-1858 conocido como *Líneas fundamentales*, OME-21, volumen primero, págs. 89-90.

²³ *Ibidem*, pág. 85.

es el mero desarrollo de las contradicciones dadas con independencia de los sujetos —como se pretende a veces—, sino el trabajo revolucionario, el cual, según se afirma en la continuación de ese paso, tiene un *agente ejecutor*).

4

Es claro que la acentuación desequilibrada y unilateral de uno solo de los elementos resultantes de ese todo contradictorio puede permitir fundar ahí tanto una poética del productivismo como una poética de la decadencia. Y de hecho, en la medida en que una y otra se han dado realmente en los marxismos posteriores a Marx, éstas tratan de inspirarse en desarrollos sueltos del propio Marx en los que por comodidad analítica o por otras causas acentuó alternativamente la grandeza de la ciencia, la técnica y las fuerzas industriales burguesas o, por el contrario, la cosificación, el embrutecimiento y la decadencia en esta sociedad. Sin duda hay pasos en el Marx posterior a 1850 en los que parece invertirse literalmente la opinión manifestada en la *Ideología alemana* acerca de la mejor calidad de los productos literarios como consecuencia de la organización de la industria cultural. Así, por ejemplo, cuando afirma en general que la producción capitalista es hostil a ciertas manifestaciones de tipo artístico como el arte y la poesía.²⁶ Y son, por otra parte, muchos los testimonios de que con el tiempo fue acentuando la crítica de los aspectos negativos en los planos cultural y moral de la civilización industrial capitalista. Esto explica su interés por la etnología, por el estudio de los efectos destructivos del empleo de la química en agricultura y por las consecuencias sociales de la disolución de las comunas aldeanas. También tiene relación con esto su repetida afirmación, referida a varios movimientos políticos e intelectuales, de que lo que empieza siendo auténtica tragedia acaba en farsa o en trivialidad. Engels siguió una evolución muy parecida, como puede comprobarse por su reivindicación de Rousseau y de Fourier en el *Anti-Dühring*, por el tono con que escribe *El origen de la familia* y particularmente, en esta última obra, acerca de la plenitud del

hombre (dicho con más precisión: de los grandes hombres) del Renacimiento, y por cierta tendencia a ver metamorfosis regresivas en la historia de las ideas.²⁷

Pero en Marx la acentuación de la crítica de los *males del siglo* no llega a desequilibrar el esquema dialéctico antes aludido. Esto es patente en sus referencias al principio romántico y, particularmente, en relación con cuestiones literarias y artísticas. En líneas generales Marx ha considerado que una de las consecuencias del desarrollo contradictorio del capitalismo en su fase maquinista es que la visión romántica, añorante del pasado, acompañará siempre, mientras éste dure, al punto de vista opuesto que pretende justificar y eternizar el sistema. Basta con repasar la historia del arte y de la literatura en el medio cultural euroamericano desde el momento en que eso está escrito para conceder verdad a tal apreciación. Sólo que ya el propio Marx, quien veía inicialmente en el principio romántico —en su versión alemana— la búsqueda de un refugio que alterna el aprecio de lo maravilloso con la tendencia al misticismo, pudo distinguir en el desarrollo de esta concepción varias fases. Así en este paso de una carta a Engels:

«Sucede en la historia humana como en la paleontología. Cosas que se hallan bajo nuestra nariz no son en principio percibidas ni siquiera por los espíritus más eminentes, y esto a causa de *a certain judicial blindness*. Más tarde, cuando el tiempo es llegado, uno se asombra de que lo que vio antes aparezca por doquier. La primera reacción contra la Revolución Francesa y la obra emancipadora con ella relacionada ha sido, naturalmente, la de ver de manera medievalesca, romántica, todas las cosas [...]. La segunda reacción —y esto corresponde a la dirección socialista, aunque estos sabios no suponen ni el camino que toman— la de mirar por encima de la Edad Media hacia las épocas primitivas de cada pueblo. Entonces se sorprenden de hallar lo más nuevo en lo que más antiguo, hasta *equalitarians to a degree* que estremecería a Proudhon.»²⁸

²⁷ Así, por ejemplo, en la carta (16/4/1869) en que comunica a Marx el envío de un ejemplar de *Le neuveu de Rameau*: *ibidem*, pág. 170.

²⁸ A Engels (25/3/1868): *ibidem*, pág. 135.

²⁶ *Ibidem*, pág. 87.

Lógicamente aquel concepto general de las relaciones entre producción material y manifestaciones espirituales, así como esta estimación más particularizada del proceso evolutivo del capitalismo en su fase maquinista tienen su conexión con las preferencias literarias del propio Marx. Y, en efecto, la plasmación realista de las relaciones sociales en su cotidianidad ha sido uno de los aspectos apreciados por Marx en algunas de las obras literarias de su preferencia. Suele aducirse a este respecto su elogio de *La comedia humana* y de otras novelas de Balzac, así como su gusto por los relatos de Walter Scott en los que se trata el pasado feudal con cierta ironía distanciada. No obstante, las preferencias literarias de Marx no se explican en modo alguno exclusivamente a partir de ahí ni tampoco sólo por la proximidad del artista o del literato apreciado a los problemas, necesidades y sentimientos de las clases trabajadoras, aunque esta proximidad es un factor que sin duda cuenta en su estima de la lírica del poeta escocés Robert Burns o de los poetas alemanes que en la década de los cuarenta estuvieron más vinculados a la causa del socialismo: Georg Weerth, Georg Herwegh, Ferdinand Freiligrath y sobre todo Heinrich Heine. Con todo, la constancia de su aprecio por Heine, incluso en los años en que éste se había convertido ya en el poeta derrotado física y moralmente que se queda en el colorismo y adula la vulgaridad, hay que buscarla en el alto concepto que Marx tenía de la amistad, así como también en la extendida idea, compartida por él mismo, de que los poetas son tipos extraños a los que debe dejarse recorrer su propio camino.²⁹

²⁹ Así lo ha dejado escrito Eleanor Marx-Eveling, quien subraya que Marx enjuiciaba con la mayor indulgencia las debilidades políticas de Heine. Tanto Engels como Marx conocían bien esas debilidades. Engels lo compara, en una carta, a Horacio y dice de él que «en el fondo es un perro político tan común como el latino»; pero añade: «por lo demás, el viejo puerco no deja de resultar bastante amable». Y Marx, en carta a Engels (17/1/1855) escribía sobre Heine: «Con el miedo de su mala consciencia —porque el viejo perro tiene una memoria monstruosamente buena para todas estas porquerías [se refiere a un lío político de algunos años antes]— intenta utilizar a la adulación.» Pese a ello Marx no tuvo con Heine la actitud que le caracterizó para con otros literatos. Sigue escribiendo: «*But let it pass*». Cf. H. M. ENZENSBERGER, *Conversaciones cit.*, pág. 48 para el testimonio de Eleanor y pág. 123 para la carta de Marx.

Por lo demás, los clásicos griegos, Dante, Cervantes, Shakespeare y Goethe —tan leídos y recordados por Marx— eran ya patrimonio común de la intelectualidad alemana culta de la época, y su intento de explicación de la permanencia del placer estético que proporcionan los clásicos griegos apunta a un motivo muy querido por varias de las corrientes románticas de entonces, a un motivo que tiene que ver más con las *Kinderszenen* de Schumann que con las consideraciones sociologistas habituales luego. La atracción que sintió por *La vida es sueño* —otra preferencia muy compartida y no sólo por los románticos alemanes, como lo prueba la *Defensa of Poetry* de Percy Bysshe Shelley— difícilmente podía fundarse en la ideología de Calderón sino con toda seguridad en la calidad de su lengua y, tal vez, también en la sonoridad de los versos calderonianos, cosa esta última especialmente apreciable para un hombre de gran memoria que los usa con ironía, en la elaboración de los propios ripios, según cuenta Franziska Kugelmann en un testimonio por otra parte emocionado.³⁰

Pero ya estas referencias incitan a una primera observación de orden general: de la misma manera que en su análisis del capitalismo Marx evita las visiones unilaterales que identifican éste con un proceso histórico lineal, sea progresivo o decadente, y opone a ellas la consideración del todo en los términos antes mencionados, así también, por lo que hace a la estética rechaza los pasos más nostálgicos de la teoría de Vischer (aquellos en los que éste habla de la imprenta como del primer invento a partir del cual se ve con claridad que la cultura y la estética se encuentran en una relación de desa-

³⁰ La Kugelmann cuenta una divertida escena doméstica y reproduce el siguiente ripio de Karl Marx: «La vida es sueño, un frenesí, una ilusión así lo enseña el maestro Calderón. Mas cuando océanos de sonidos de tus manos brotan quisiera soñar durante la eternidad toda. El embrujo de la noble y femenina armonía doma, de la vida, la salvaje frenesía. Mas es para mí una de las ilusiones más bonitas el habitar, de los Tenge-Crevenne, el libro de visitas.» Al estamparlo en el libro de visitas, sin embargo, le debió parecer excesivo puesto que lo deja en los dos primeros y dos últimos versos. También en este caso la referencia es H. M. ENZENSBERGER, ob. cit., pág. 290.

rollo inverso),³¹ distinguiendo, en cambio, en las corrientes románticas entre el mero gusto formalista por el retorno del pasado y la veracidad de la rebelión no exenta de originalidad formal. Dicho brevemente, *los criterios positivos por los que se rige esta distinción, y, en suma, las preferencias literarias de Marx son la veracidad, la ironía y la sensibilidad en la captación del conflicto trágico.* No hay ahí desprecio por lo que habitualmente se entiende por forma, sino por la grandilocuencia y el formalismo verbal de los epígonos, como se ve, por ejemplo, en la comparación del nuevo estilo de Jean Paul Richter con los *Latter-Day Pamphlets* en una nota dedicada a Thomas Carlyle o en la constancia de su aprecio por ciertos poemas de Adalbert von Chamisso y de Friedrich Rückert, el cual se contrapone a la idolatría de la *forma cuidada* por los posteriores *poetas profesionales*.³²

Así pues, el disgusto que le produce a Marx la grandilocuencia, la falsa profundidad, el *sentimentalismo distinguido*, el *patetismo demostrativo* y el formalismo verbal o la exageración bizantina, así como el desprecio por la inautenticidad y por la deformación de la historia pasada,

³¹ Véase G. LUKÁCS, *Aportaciones a la historia de la estética*, trad. citada página 320 y siguientes. Lukács pone en relación —aunque señalando la distancia— el citado paso de Marx en la Introducción a los *Grundrisse* sobre Aquiles, la pólvora y el plomo, y la *Iliada*, las prensas tipográficas y las máquinas de escribir, con este pasaje de la *Ästhetik* (Band II, párrafo 364, Zusatz 2) de Vischer: «Ella [la pólvora] suprime la expresión intuitiva del valor individual; una presión descarga el arma, un débil puede matar a los más fuertes y valerosos... Sólo cosas malas podemos decir aquí del arte de la imprenta. Es el primer invento a partir del cual se ve con toda claridad que la cultura y la estética se encuentra en una relación de desarrollo inverso. Con la misma certeza con que afirmamos que el oír y el hablar son más vivos que el imprimir, escribir y leer, y que una leyenda que va de boca en boca es más viva que un periódico y un pregonero más que una gaceta oficial, con esa misma certeza puede pensarse que el fenómeno bello ha perdido con el arte de la imprenta tanto cuanto ha ganado por su parte el objetivo cultural en sí mismo».

³² Sobre Jean Paul y los *Latter-Day Pamphlets*: K. MARX, *Textos sobre la producción artística*, ed. cit., pág. 137. Sobre Chamisso y Rückert, el testimonio de la Kugelmann en *locus* citado. Sobre la simple preocupación por la mera forma: *Textos*, ed. cit., pág. 149 (se trata de la carta a Lassalle sobre *Franz von Sickingen*).

componen juntos la razón principal (aunque no sea la única) de su juicio negativo sobre Chateaubriand: *un escritor por el que siempre he sentido repulsión*; de su preferencia por Shelley en la comparación con Byron; de la advertencia a Lassalle acerca del peligro de la schillerización, esto es, de la *transformación de los individuos en simples portavoces del espíritu de la época*; de la crítica al romanticismo conservador inglés; de su sorpresa por el éxito popular de algunas de las óperas de Wagner, etc. En todas estas apreciaciones, positivas o negativas, pero casi tangenciales —vale la pena repetirlo— hay un criterio general en el que se entrelazan la valoración de la temática del artista, la consideración del punto de vista de éste o del literato en las luchas sociales y la atención a la lengua poética. Lo que unido a las anteriores observaciones en torno al lugar del trabajo artístico en la producción no es poco en un científico y político revolucionario. Pero también insuficiente para extraer de ahí una estética sistemática o una poética en sentido propio.

5

En uno de los momentos seguramente más dramáticos de la historia europea contemporánea, esto es, durante los meses en que la evolución de la guerra civil española estaba anunciando ya la segunda guerra mundial, Bertolt Brecht lee la versión inglesa del laborioso —y luego célebre— ensayo de Karl Korsch sobre Marx, y anota: *A fin de cuentas lo que ha hecho del marxismo algo tan desconocido es la gran cantidad de cosas escritas al respecto. Por eso tiene tanta importancia ahora poner al descubierto sus eminentes valores críticos.*

Si la apreciación de Brecht en aquella circunstancia —en la que, como él mismo decía *la literatura y el arte parecen estar locos y la teoría política va de mal en peor*— era adecuada por lo que hace al marxismo en general, tanto más digna de consideración resulta cuando se la refiere al marco más limitado de las opiniones de Marx acerca del arte y la literatura. Pues el amontonamiento de tratados y panfletos sobre la poética del «realismo socialista» que desde entonces para acá han producido las políticas

culturales de las socialdemocracias y de los leninismos no mejoró precisamente la situación.

Al contrario. A medida que la estabilización catastrófica del imperialismo iba complicando el diagnóstico preciso de una crisis cultural cada vez más enquistada, las brújulas de bolsillo de los exégetas del «realismo» encontraron nuevos obstáculos para señalar el Norte y el desconocimiento de lo escrito por Marx sobre estas cosas fue en aumento. Tanto aumentó que hoy puede uno volver a leer los viejos papeles de Lifschitz con la sorprendente sensación de encontrar una corriente de aire fresco. Pues la norma de estos tiempos suele ser presentar la «estética marxista» como la *media* de las exageraciones propias del período zhanovista adobadas con las jeremiadas de los realismos sin fronteras.

Efectivamente, hasta un autor tan sensible en otros aspectos como Herbert Marcuse se fabrica, en su ensayo *Die Permanenz der Kunst*, una serie de tesis normativas atribuibles a una supuesta «estética marxista» sin intención alguna ya de reconstruir lo que Marx pensó independientemente de posteriores vulgarizadores y tergiversadores. Pero el que no se sienta ya la necesidad de distinguir lo que pensó Marx de lo que pensaron otros ni siquiera cuando, como en el caso de Marcuse, se intenta contribuir a la «estética marxista» cuestionando su «ortodoxia» predominante, es todo un síntoma de los vientos que empezaron a correr desde hace unos diez años; un síntoma del laxismo y la facilonería traídos por la enésima crisis del marxismo y que permiten a tanta gente enfrentarse con autosatisfacción y hasta con brillantez a insensatos monumentos normativistas no reverenciados ya por casi nadie. Para Brecht era todavía una tragedia tener que concluir en enero de 1939 —al conocer la noticia de la detención de Mijail Kolzov, escritor y combatiente en España— que los responsables soviéticos en cuestiones artísticas y literarias se habían vuelto locos. Pero ahora, en 1983, recomponer y criticar la *media* de las intervenciones de hace décadas acerca del «realismo» es una tarea más bien anacrónica para la que no se necesita especial tensión moral. Hay incluso cierta sensación de vergüenza ajena, difícilmente superable si no es con humor más o menos negro, en la forzada conversión a «lo mágico» de lo que fue realismo de cotilleo.

En realidad también de eso hay antecedentes. Lo trágico —por lo que hace, claro está, a la

cultura comunista— empezó a dar en patetismo demostrativo cuando después del XX Congreso del PCUS bienintencionadas fuerzas de la cultura superior acabaron descubriendo que el realismo no tenía fronteras y que, en consecuencia, no había razón alguna para seguir reprimiendo ocultas admiraciones por Joyce, por Kafka, por Picasso o por las vanguardias de la época. Hace mucho tiempo que se sabe, por tanto, que casi todo lo que navegó bajo el pabellón del «realismo socialista» era artísticamente poca cosa. Así lo dejó escrito Lukács años antes de su muerte. Pero ¿qué decir sobre lo que el propio Lukács consideraba entonces merecedor de portar con verdad aquella bandera? ¿Qué decir —desde ahora y supuesto aquel normativismo— de los realismos socialistas» de Soljenitsin y de Semprún?

No pretendo sugerir que la respuesta a preguntas así o la explicación del carácter insensato de tanto discurso sobre el «realismo» vaya a encontrarse en un retorno —uno más— al Marx *vivo*, liberado de sus vulgarizadores. La historia de los marxismos, y más particularmente, la historia a través de la cual se llegó a la identificación entre estética, poética y política cultural que ha sido propia de ciertos marxistas, exige un estudio especial. Es posible que tal estudio tuviera que arrancar de la célebre carta de Engels a Margaret Harkness a propósito de la novela de esta última titulada *City Girl*. Pero éste no es aquí el tema. Además, la reflexión comunista o socialista actual acerca de la dimensión estética no tiene, en mi opinión, necesidad de revisar la obra de Marx para argumentar su punto de vista. De hecho, algunas de las aportaciones históricamente más pregnantes realizadas por comunistas al mismo tiempo preocupados por cuestiones artísticas —propiamente literarias, todo hay que decirlo— se han hecho concediendo escasa importancia al hábito de apoyarse en textos de Marx. Pienso en los ensayos de Brecht, en no pocas páginas de Antonio Gramsci y en tantas sugerencias de Walter Benjamin. Sin duda, sigue habiendo muchos motivos para compartir tal actitud. Pero eso sí: parece un supuesto indispensable de la misma relativizar las opiniones de Marx al respecto, fecharlas, contextualizarlas, estimar sus gustos personales como tales, no considerar unas y otros como el embrión de una «estética marxista» ni confundir a Marx con Zhanov.

Tal era, en suma, la intención de estas notas.