

ARIANE DÍAZ



DE LA UTOPIÍA A LA MANIPULACIÓN

Definiciones del arte en el marxismo occidental

A pesar de la fuerte marca sociológica de la crítica cultural nacional, hasta hace pocos años en la Academia argentina el postestructuralismo era la teoría preponderante. En un panorama donde las nociones de autor y de contexto se desdibujaban para festejar “múltiples interpretaciones”, un pensamiento que referenciaba sus análisis en lo social e histórico y que guardaba una noción de sujeto capaz de modificar sus propias condiciones, como el marxismo, ocupaba el lugar de una de las tantas ruinas de la modernidad superada en la nueva “época posmoderna” que ocupó el centro de los debates en las últimas dos décadas. De conjunto, al marxismo se lo acusaba de tener como único objeto de crítica la búsqueda en las obras de su expresión política¹. La excepción era quizás el llamado “marxismo occidental”, al que se le reconocía en muchos casos lograr traspasar esta limitación: los aspectos considerados “positivos” eran tratados entonces como antecedentes de las categorías “post”; aquellos en que no se lograba subsumir las referencias histórico-sociales se consideraban displicentemente originados en su, después de todo, pecaminoso origen marxista.

Aunque con más de una década de atraso, la crisis del postestructuralismo ha anclado en la Academia argentina y, en los últimos años, se han incorporado referencias al cuerpo teórico marxista, incluso no limitándose a los

1. Es decir que, aunque para denostarla, la versión impuesta por el stalinismo había prevalecido sin que muchos se pararan a analizar a qué había respondido y contra quiénes se había forjado semejante vulgarización del marxismo.

“occidentales” sino incluyendo a algunos autores “clásicos”. Sin embargo, esta “recuperación” de ciertas figuras no ha traído una discusión seria sobre los motivos de este cambio ni una crítica de lo sostenido previamente. Lo que antes se denostaba en bloque ahora puede utilizarse también sin preocuparse mucho por complicadas distinciones entre las distintas tradiciones, sin analizar sus orígenes, influencias y posicionamientos en los distintos momentos históricos en que se desarrollaron. Así es que, salvo las excepciones que ya existían, no hubo aun una reproblematicación de los autores del marxismo occidental.

Fuera de la Academia, también en los últimos años, muchos han reivindicado esta tradición en pos de justificar distintos arrepentimientos de “locuras de juventud”, sobre todo alrededor de Benjamin: Sarlo ha demostrado que además de pasar al más rancio liberalismo en el terreno político, en el teórico ha abandonado su dogmatismo maoísta regalándonos una compilación de ensayos sobre dicho autor. Forster, del Consejo Editorial de *Confinés* cree que un Benjamin anticipatorio de la derrota puede lavar viejas exageraciones de un “marxismo” de los ‘70 que hoy le parece dogmático, mientras critica a quienes usaron sus temas artísticos como excusa para pasarse a un corto “progresismo” (suponemos que el suyo, con unos centímetros más, le parece casi revolucionario)². En suma, el marxismo occidental es utilizado por muchos como bandera antidogmática al que hay que tributar como tal, más allá de lo ajustados o no que se consideren sus planteos.

Finalmente, entre quienes han aportado estudios ya clásicos sobre el tema, la definición del “marxismo occidental” varía en cuanto a las figuras que incluiría la categoría y la valoración de sus aportes al marxismo. Lo que sí señala la amplia mayoría de los autores es la importancia que éste le habría dado a los temas artísticos y culturales (y esto suele ser para muchos la prueba de un antidogmatismo que lo separaría de un marxismo “economicista”). Perry Anderson, quien ha escrito la más difundida lectura de esta tradición, en tono crítico, señala un desplazamiento de los temas más clásicos del marxismo (economía, política, etc.) a este tipo de temáticas justamente como una de sus características centrales. Sánchez Vázquez, en los dos largos tomos que componen su recopilación y estudio sobre estética y marxismo, les atribuye centralidad absoluta en lo que podría llamarse una “estética marxista”³. A estas definiciones en torno al arte y la cultura, por

2. Sarlo, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Bs. As, FCE, 2001. Forster, “Lecturas de Benjamin: entre el anacronismo y la actualidad”, www.rayandolosconfinés.com.ar. También en los últimos años otras corrientes o autores influenciados por el marxismo occidental, que van desde casos tan lejanos como los autonomistas mexicanos reivindicando a Adorno pasando por grupos brasileiros que toman teorizaciones de Lukács alrededor del problema del trabajo, han alimentado la atención en esta “tradición”.

3. En *Estética y marxismo* (México, Era, 1971), Sánchez Vázquez considera que entre los planteos de Marx y Engels y el desarrollo de los problemas estéticos propiamente dichos

las que es más conocida, dedicaremos esta nota como primer acercamiento a esta tradición (sin pretender agotar los problemas del conjunto de sus posiciones, por lo demás muy variadas en cada representante), en sus autores más destacados, aquellos que elaboraron sus posiciones entre el optimismo de los procesos revolucionarios de principio de siglo hasta “la larga noche” del fascismo: Lukács, Bloch, Benjamin, Adorno y Horkheimer⁴. En esas definiciones, en un marco de abruptos cambios sociales y culturales que se propusieron analizar (muchas veces en disputa) encontraremos no sólo elementos para la crítica artística y cultural sino también posicionamientos políticos y filosóficos que esta tradición involucra, reivindicada por teóricos y corrientes diversos.

LOS AÑOS DE FORMACIÓN

La heterogeneidad de los planteos de estos autores es amplia. Sin embargo, compartieron un marco epocal y cultural en sus años de formación que los marcó a lo largo de sus desarrollos teóricos y que, en buena medida, los llevó a compartir muchos intereses y problemas a analizar. Aunque no nos centraremos en este período, señalemos algunos elementos del contexto de discusiones en el terreno de la filosofía, de la crítica de arte y del marxismo de la época en que se formaron, que hacen a las definiciones que aquí tomaremos.

Los años de formación de estos autores son las primeras décadas del siglo XX, período aun marcado por una fuerte crisis en el terreno político e ideológico. La crítica romántica al capitalismo que durante el siglo XIX había despuntado se había vuelto apocalíptica hacia fines del siglo XIX y, a inicios del XX no parecía haber mejorado la situación mientras el imperalismo paría un nuevo siglo con una guerra mundial y crisis económicas globales. En el terreno de las ideas, los avances en la ciencia habían llevado también a una crisis de paradigmas epistemológicos. La confianza en la “razón” que contra la religión había acompañado al desarrollo capitalista estaba minada, y las apelaciones a distintos modos de irracionalismo y relativismo estaban a la orden del día hacia los primeros años del siglo XX.

En el terreno filosófico, el neokantismo influenciaba más allá de Europa, donde sus principales representantes, Mach, Avenarius y Cohen, habían

sólo median solitarios intentos compilatorios de algunos marxistas. El libro de Anderson, *Consideraciones sobre el marxismo occidental* (México, Siglo XXI, 1998), es quizá la definición más conocida del mismo y, aunque extiende la categoría a autores que no incluiríamos en esta tradición, como Gramsci, señala sus puntos centrales teóricos y también políticos (aspecto que no todos los que abordan el tema incluyen).

4. Estos autores no son todos exactamente de la misma generación (entre el mayor, Lukács, y el menor, Adorno, hay 18 años de diferencia). Sin embargo, dado que el marco social y político en que se forman es el mismo, y que efectivamente entre ellos colaboraron o discutieron en sus análisis a lo largo de sus vidas, nos referiremos de conjunto a su contexto.

publicado sus escritos. Para 1908 Lenin escribe *Materialismo y empiriocriticismo* contra las influencias que tales posiciones tenían en la intelectualidad rusa, incluso dentro de la por entonces fracción bolchevique del Partido Socialdemócrata ruso. Pero la influencia se extendía más allá del terreno gnoseológico: en el terreno artístico, corrientes como el simbolismo, con el eje puesto en “las impresiones” subjetivas, mostraban esta influencia en un sentido amplio. La mayoría de los marxistas occidentales tuvieron como maestros a figuras de esta tendencia, predominante en la universidad alemana de esos años, y rompieron con ellos cuando éstos se inclinaron a defender la guerra mundial⁵. De conjunto, si la tradición filosófica alemana⁶ estaba permeada de idealismo, era su variante subjetivista la que primaba por esos años (si bien posteriormente los marxistas occidentales serán conocidos más como defensores del idealismo “objetivo” de Hegel).

Simmel, socio teórico de una rama del neokantismo, fue quizá la influencia más perdurable, sobre todo sus planteos alrededor de la “tragedia de la cultura”⁷. Para Simmel el conflicto de la vida moderna era una creciente escisión entre la cultura “objetiva”, la acumulación de los productos de la cultura cristalizada en formas cada vez menos apropiables por, y más autonomizadas de, esos mismos sujetos. La cultura dejaría crecientemente de ser el “cultivo” de nosotros mismos a través del “cultivo” de las cosas, para pasar a ser la cristalización de nuestros productos en instituciones y formas sociales que funcionan como obstáculos de nuestra vida. Simmel analizará a lo largo de sus escritos en este sentido fenómenos como la vida en las ciudades, la moda y obras artísticas como las de Van Gogh o el expresionismo. Su influencia en los marxistas occidentales se verá reflejada tanto en el interés por la crítica cultural que éstos desarrollarían, como en una persistente diferenciación entre los valores que mina la vida capitalista, presente, aunque reelaborada, en muchos de sus abordajes.

En cuanto al estado de la tradición marxista “clásica”, como la llama Anderson en contraposición a la del marxismo occidental, los temas artísticos o culturales no eran los predominantes, aunque se encontraban referencias y discusiones en múltiples cartas y anotaciones de sus fundadores (no todas conocidas hasta la década del ‘30). El ejemplo más clásico es quizás la referencia de Engels sobre la literatura de tendencia “objetiva” o “subjetiva”, porque metía el dedo en la llaga sobre varias concepciones del marxismo

5. Ver Brandist, “El marxismo y el nuevo ‘giro ético’”, *Herramienta* N° 14, 2000.

6. Los autores aquí tratados son alemanes, a excepción de Lukács, húngaro. Sin embargo, los lazos históricos, sociales y políticos entre las actuales Hungría y Alemania eran tan fuertes que Lukács ha tratado la filosofía y la literatura alemanas como propias. Haciendo la salvedad, lo incluiremos en delante dentro de esta tradición nacional.

7. Ver Simmel, “El concepto y la tragedia de la cultura” en *Sobre la aventura*, Barcelona, Península, 1988 y “El conflicto en la cultura moderna” en *Sobre la individualidad y las formas sociales*, Bernal, UNQ Ediciones, 2002.

respecto al arte: contestando al pedido de opinión sobre una novela, Engels reivindicará la obra de Balzac quien, a pesar de ser contrario a las ideas revolucionarias de la época, era “tan buen realista” que expresaba en su obra una “tendencia” política progresiva al mostrar allí la decadencia de un régimen feudal insostenible (que por ello llamará tendencia “objetiva”, surgida de lo narrado, frente a la “subjetiva”, enunciada explícitamente por un autor)⁸. Esta y otras referencias serán retomadas por los marxistas occidentales (claramente este texto de Engels estará, por ejemplo, en la base de la polémica sobre el realismo del año ‘38), pero nos referimos aquí a estos antecedentes no sólo para contextualizar sus años de formación sino para señalar que, si bien es cierto que no fueron un eje central en la tradición marxista previa los temas artísticos, estaban lejos de ser tratados mecánicamente, error que, para muchos autores, el marxismo occidental vendría a reparar. En los *Grundrisse* Marx señala, a propósito del arte griego, la discontinuidad que se da en el terreno económico propiamente dicho con el desarrollo y recepción del trabajo artístico, dando por tierra con cualquier mecanicismo que quiera otorgársele. Muchos de estos textos no fueron conocidos por los marxistas occidentales hasta bastantes años después, pero sí lo fueron para Martín Jay, autor del más clásico estudio sobre la Escuela de Frankfurt donde, sin embargo, postula que distinguiría a sus representantes el hecho de no considerar al arte un mero “reflejo” de la realidad sino como expresión también de los anhelos humanos de otra sociedad⁹. No se trata aquí de postular que ya estaba todo dicho en los textos de los fundadores del marxismo, pero sí de señalar que el marxismo estaba lejos de ser un materialismo ramplón que subestimaba lo artístico y cultural como mero derivado secundario de lo económico sin más. La “utopía” expresada en el arte que menciona Jay, sin embargo, sí es un elemento diferenciador, pero responderá no tanto a contraponer los temas artísticos al economicismo de la Segunda Internacional (al que criticarían en el terreno político más adelante), menos aun a los fundadores del marxismo, sino que muestran un bagaje teórico que traían consigo de otras corrientes filosóficas.

En cuanto al estado de la crítica artística de aquellos años, creemos interesante hacer una comparación con otra tradición influyente en el terreno del arte y la cultura. Es también por la década del ‘10, en contraposición a una tradición nacional donde los artistas e intelectuales

8. “El realismo de Balzac” en Marx y Engels, *Escritos sobre literatura*, Bs. As., CEAL, 1969. Lenin, quien por ellos años discutía con el idealismo de manera aun unilateral, también por 1908 para una polémica sobre Tolstoi utiliza la argumentación que Engels, lo que debería matizar que fuera por aquellos años, en todos los terrenos, un defensor sin más de la teoría del reflejo como copia de la realidad directa en el pensamiento, que sí en *Materialismo y empiriocriticismo* está antidualécticamente contrapuesta al idealismo subjetivo (Lenin, “Tolstoi, espejo de la revolución rusa” en *Escritos sobre la literatura y el arte*, Barcelona, Península, 1975).

9. Jay, *La imaginación dialéctica*, Madrid, Taurus, 1989.

eran analizados valorando sus posicionamientos políticos revolucionarios (tradicción de la *intelligentsia* rusa desde el siglo XIX), que se desarrollarán los principales elementos del llamado formalismo ruso, centrados en los procedimientos artísticos y el análisis formal de las obras, en tanto organizaciones del lenguaje “especiales”, diferenciadas del habla cotidiana, más que en su aspecto social o su lugar dentro de un sistema filosófico más abarcador. Si bien irán incorporando el aspecto social (sobre todo a partir de Tinianov y su teorización sobre la relación entre las “series” literarias y sociales), podríamos decir, tomando nota de la unilateralidad de sus tratamientos, que en buena medida los desarrollos del marxismo occidental, más ligados a problemas filosóficos y sociológicos respondía también a una tradición nacional alemana donde la estética era parte obligada de todo sistema filosófico y era definida en torno a él. Debemos agregar que a pesar del punto de vista casi opuesto adoptado por los formalistas rusos, según el cual la forma no era la expresión de un contenido sino que más bien el contenido era la “motivación”, la oportunidad, para el desarrollo de una determinada forma, muchas de las teorizaciones iniciadas por el formalismo ruso, fueron elaboradas también desde otra tradición y enmarcados en otras preocupaciones por los mismos años, y compartidas como problemas por el marxismo occidental aunque sin reconocimiento explícito¹⁰: por señalar un ejemplo, la distinción entre la “literalidad” y el “prosaísmo” de la vida cotidiana cuyo efecto era una “extrañeza” (*ostranenie*) que permitía reconocer el artificio, avanzaba en señalar la legalidad propia del arte contrapuesta a la de la “vida”, que luego encontraremos por estos años Lukács y Bloch, pero también con cambios en el extrañamiento brechtiano.

ARTE COMO UTOPIA

Aunque muchas de sus posiciones posteriormente fueran las más resistidas en diversas polémicas, Lukács fue quien en buena medida marcó la agenda de problemas que abordarían estos autores, criticando su formación neokantiana previa y adoptando el marxismo como punto de vista.

En sus iniciales posicionamientos como marxista Lukács demostrará la persistencia de la influencia idealista subjetiva en el plano político. Su “ultraizquierdismo” de fines de la década del ‘10 parecía sintonizar con un voluntarismo subjetivista desatendido del análisis de las condiciones en que

10. A ello contribuyó, probablemente, que el eje en las formas de esta tradición rusa fue casi abstruso, si bien aportó a los problemas de la crítica moderna al punto de ser uno de sus hasta hoy puntos nodales, a la vez que, políticamente, esta corriente se ubicó contra la revolución rusa más que a su favor. Respecto al formalismo ruso, ver Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Bs. As., Siglo XXI, 2004. Un acaso a primera vista extraño reconocimiento de ciertos aspectos del formalismo, aunque de conjunto duramente criticada como corriente, es la de Trotsky en *Literatura y revolución*.

podía entablarse la lucha, posición que como base mantenía una concepción que en su etapa premarxista había dado en ejemplificar alrededor de un análisis artístico: el de la tragedia. Según sus planteos iniciales, la tragedia nos conducía a la esencia del hombre, y para ello debía despojarlo de los azares de la vida cotidiana. Es la imposición de esta forma la que permitía alcanzar esa esencia, opuesta a la “anarquía de claroscuro” de la vida cotidiana, donde nunca nada llegaba a un fin y los destinos no se cumplían¹¹. La forma artística, así, era una condena de ella por el mero hecho de existir: “la forma es el juez supremo de la vida. El poder dar forma es una fuerza juzgadora, algo ético”¹². El héroe trágico es aquel que acepta su destino, su esencia, aunque ese mismo acto signifique su muerte, negándose a “negociar” sus valores con el mundo cotidiano imperante. O, según reformulará en *Teoría de la novela*¹³ (de 1916), es capaz de sacrificarse y violar mandatos como “no matarás” en pos de la comunidad, es decir, incumplir la ética institucional en pos de una ética comunal. El modelo político del revolucionario es, en este caso, el terrorista. De modo similar, su inicial visión como marxista del revolucionario es la de quien debía aceptar para sí esa “separación” con el mundo burgués y no “negociar” sus valores con la sociedad burguesa, base por ejemplo de su antiparlamentarismo voluntarista que le fuera duramente criticado¹⁴. Similar concepción de un arte opuesto a la dominación social encontramos en el Bloch de *Espíritu de la utopía* (1918), en el cual, si bien discutirá con Lukács su visión de la tragedia, presentará en el arte la función de “vocación profética desplazada”¹⁵: si cierto tipo de teatro mostraba a través de lo onírico otro mundo posible frente a la opresión de la vida cotidiana, también la fascinación de los niños por lo maravilloso o los relatos de aventuras, con que se refugian de sus problemas, al igual que los sueños son, según Bloch la utopía por otro mundo posible que el hombre lleva en sí y que expresa en el arte, y con los cuales se refugia de sus problemas sociales.

No nos ocuparemos del conjunto de contradicciones que este cambio de perspectiva supuso, pero señalemos que no casualmente estas nociones respecto a lo que se oponía al “espíritu burgués” dominante estaban encarnadas en el terreno del arte, elemento que perdurará en los marxistas occidentales muy posteriormente a estos primeros acercamientos.

Cuando la revolución parecía inminente en toda Europa y finalmente triunfaba en Rusia, la adopción del marxismo por parte de Lukács y otros teóricos supuso no pocos cambios en las definiciones hechas respecto al

11. La reelaboración de la alegoría de la caverna platónica es aquí evidente, aunque el arte es elevado al lugar de las ideas y no al lugar negativo, en tanto simulacro, dado por Platón en *La República*.

12. Lukács, “Metafísica de la tragedia” en *El alma y las formas*, México, Grijalbo, 1985.

13. Barcelona, Edhasa, 1971.

14. Lukács, *Táctica y ética. Escritos tempranos (1919-1929)*, Bs. As., El cielo por asalto, 2005.

15. Bloch, *Espíritu de la utopía*, citado por Jameson en “Ernst Bloch y el futuro”, Ficha de Cátedra de Lit. Alemana, FFyL, UBA.

arte, además de los obvios cambios de posicionamiento político. No todos los marxistas occidentales adoptaron esta nueva filiación de la misma manera: Lukács entró al PC húngaro y fue uno de sus dirigentes, mientras el resto de los aquí mencionados mantuvieron, por su parte, una relación distante con el movimiento político comunista aunque apoyaban sus objetivos y reivindicaban al marxismo como punto de vista¹⁶. Veamos, desde la nueva perspectiva marxista adoptada, dos definiciones centrales que de aquí en más serán base común en distintas disputas que entre ellos se entablarán en los años sucesivos.

En primer lugar, el arte será considerado una forma de “conocimiento” de la realidad (lo cual estaba implícito en los escritos de Engels ya citados) con una característica diferencial considerada central. Éste permitía la unidad entre lo objetivo y lo subjetivo, lo esencial y lo fenoménico, que le daba la posibilidad de penetrar en la alienación propia de la sociedad capitalista. Su legalidad no era la legalidad interesada e instrumental del mercado capitalista. La actividad artística era la contraparte de la actividad cuantificable, alienada y desubjetivizada de las fábricas. La conocida polémica “sobre el realismo”, entablada en el año ‘38 alrededor del expresionismo, de la que participarán Lukács, Brecht y Bloch, aun con sus importantes diferencias, tiene esta base común: al modo del realismo clásico defendido por Lukács contra el arte expresionista, o al modo de ciertas expresiones vanguardistas mejor vistas por Bloch y practicadas por Brecht, de lo que ninguno duda es de que con tales procedimientos el arte logra penetrar la realidad social. En segundo lugar y derivado de ello, el arte no sólo daba cuenta sino que también permitía criticar esa realidad, no mediante la propaganda explícita plausible de expresarse en las distintas obras sino por su propia existencia, mostrando aquello que la sociedad no era, pero podía ser.

La defensa del realismo artístico para Lukács tendrá esa base: era la defensa de la capacidad del arte para mostrar las reales y actuantes conexiones y contradicciones que en la vida cotidiana permanecían ocultas y, desde allí, funcionar como crítica. Sus críticas a las formas vanguardistas respondían a que, en su lectura, la totalidad expresada en las obras realistas que permitía percibir sus conexiones, era desarmada por las formas fragmentarias que utilizaban las vanguardias, plegándose así más que criticando la fragmentariedad cosificada de la vida social.

Bloch en *El principio esperanza*¹⁷, a pesar de matizar posiciones previas de *Espíritu de la utopía*, mantendrá su visión sobre el carácter utópico y desmitificador del arte, por ejemplo, en el cine de Chaplin.

Benjamin aborda este carácter utópico vía el mesianismo que impregna toda su obra: si en 1916 había considerado que la poesía conservaba un

16. Se irán desarrollando en este período diferencias importantes con la versión preponderante de esos años de la socialdemocracia alemana, como los conocidos planteos de Korsh, de 1923, reivindicando a Hegel para el marxismo (*Marxismo y filosofía*, México, Era, 1989).

17. Madrid, Aguilar, 1977.

uso del lenguaje no instrumental (entendido como herramienta comunicativa), sino místico, donde la cosa y el nombre eran lo mismo, en sus escritos posteriores mantendrá estas posibilidades de “iluminaciones profanas” en corrientes artísticas modernas, como el surrealismo¹⁸ (más adelante veremos sus planteos sobre el cine).

Adorno, años después, desarrollará y hará eje de sus teorizaciones del arte esta diferencia, aduciendo que la función social del arte es justamente no tener función social alguna, y de esta manera permanecer en una ubicación crítica de esa sociedad¹⁹.

En los análisis artísticos y culturales desarrollados estas concepciones irán acompañadas de una perspectiva sociológica y filosófica como elemento integrante de la crítica por lo que son mayormente conocidos: los distintos autores analizarán el proceso de autonomización del arte en el capitalismo y las funciones que adopta diferenciadas de otros momentos y sistemas sociales (Benjamin y Adorno, por ejemplo), o las determinaciones histórico-sociales más que estilísticas de las corrientes artísticas respecto a los sistemas sociales (la novela como género burgués, por ejemplo, en Lukács), o los problemas gnoseológicos que presenta la representación artística ya mencionada, además de los posicionamientos políticos (por ejemplo, la polémica del '38 no versaba sólo sobre una definición de realismo sino sobre la mejor forma en que el arte podía “preparar a las masas” contra el fascismo).

Lo que queremos destacar es que el arte aparece como aquella “utopía” que se contraponía al mercantilismo, fetichismo y utilitarismo capitalista, permitiendo así integrar para estos autores el entusiasmo por la revolución con los temas en los que se destacaban previamente. Pero si la esperanza puesta en el arte era propia del romanticismo del siglo anterior, la “utopía” de estos autores no será un escape de la realidad, al modo del “arte por el arte” del siglo XIX, sino en tanto posibilidad de mostrar dentro de esta sociedad alienada aquello que ésta podría ser. El arte es desmitificador, no en tanto propaganda explícita sino por características que lo definen. En este sentido se verá cómo, en muchos casos, nociones iniciales no fueron tanto eliminadas como modificadas en relación a las nuevas categorías adquiridas.

Cabe destacar una característica recurrente de esta tradición también en este período marxista: la cerrazón frente a los desarrollos y discusiones de otras tradiciones. Aunque en muchos casos estaban en contacto y conocían los planteos y discusiones de otros marxistas, sobre todo en la URSS, donde

18. Ver “El problema de la filosofía del lenguaje” en *Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1971, y “El surrealismo” en *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1980.

19. Adorno, “Duplicidad del arte: hecho social y autonomía” en *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1971. Adorno extendería la concepción al terreno de la discusión filosófica teórica reivindicando una “dialéctica negativa” que pueda mantenerse crítica y no pueda anclarse nunca en la etapa de “reconciliación” a la que apelaban las lecturas conciliadoras propias de la socialdemocracia alemana.

al calor de la revolución se dieron abiertas e iracundas discusiones alrededor del arte y la cultura (las vanguardias, la relación del trabajo artístico con el de las fábricas, la política que la revolución debía llevar a cabo en ese terreno, etc.), con la excepción de Benjamin refiriéndose a Trotsky respecto del surrealismo, ninguno de ellos dialogó o se pronunció sobre las discusiones de los años '20 dadas en la URSS antes de la instauración del realismo socialista. Sobre todo es significativa la ausencia de referencia a *Literatura y revolución* de Trotsky, no sólo por la calidad dialéctica de sus planteos, sino porque su publicación derivó en múltiples discusiones dentro del terreno cultural soviético, y porque sin duda tomaba elementos que les fueron centrales: la evaluación de las vanguardias, la relación del arte con la vida cotidiana, la definición de qué sería un arte socialista, los problemas de qué hacer con la tradición previa, entre otros problemas planteados hacia la década del '20, todos ampliamente discutidos posteriormente por los marxistas occidentales. De igual forma y en los últimos años, sólo Eagleton hizo una tentativa de acercar a estos dos autores en una comparación que hubiera sido muy fructífera para evaluar los desarrollos de esta tendencia²⁰.

ENTRE EL FASCISMO Y EL STALINISMO

Ya a unos años de iniciada la década del '30, el ascenso del fascismo en Alemania y la derrota de los procesos revolucionarios europeos teñirían la vida y la producción teórica de estos autores. Finalmente exiliados en su mayoría (Benjamin se suicidó antes de lograr escapar), el problema de la propaganda fascista para la que el régimen utilizaba la producción artística, y los intentos por dilucidar los motivos políticos, económicos pero también culturales que determinaban el apoyo masivo que éste había logrado en Alemania, ocuparán el centro de sus preocupaciones. Los estudios de campo realizados por los miembros de la por esos años fundada Escuela de Frankfurt, así como las críticas literarias de Lukács sobre las ideas y formaciones de la Alemania previa que permitió ese ascenso, son ejemplos de ello.

Pero veamos cómo la discusión que los llevó de la utopía a la decepción se desarrolló alrededor de un tema que iría cobrando peso y mostrando un cambio respecto a las visiones previas: el desarrollo de la industria cultural. Compararemos un texto de Benjamin de aproximadamente 1936 (la fecha no está efectivamente establecida), "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica"²¹, y los textos reunidos en *Dialéctica del*

20. Eagleton, *Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1998. Sánchez Vázquez ha prestado atención a algunas de estas discusiones, tomando a figuras como Trotsky y Lunacharsky, pero su lectura tiende a tratar sólo los problemas políticos más escandalosamente difundidos en el sentido común que iguala al marxismo al realismo socialista, pero poco a las concepciones que tales aportes ofrecían (*Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México, FCE, 1996).

21. En *Discursos Interrumpidos I*, Bs. As., Taurus, 1989.

*iluminismo*²² de Adorno y Horkheimer, de 1947. La diferencia de años por supuesto debe prevenirnos sobre comparaciones demasiado directas. El diálogo que presentamos está construido *a posteriori* y, en ese sentido, hace correr en desventaja a un Benjamin que no llegó a ver los fenómenos en los que se centran Adorno y Horkheimer. Pero lo creemos posible, primero en tanto llama la atención la contraposición casi punto por punto que los frankfurtianos presentan respecto a lo dicho por Benjamin, y aun más importante, porque los acontecimientos de esos años de diferencia son justamente aquellos que parecen haber marcado los posicionamientos que aquí queremos analizar.

En la historia del arte Benjamin ve la emergencia de dos polos que señalan la percepción de las obras desde la Edad Media hasta los planteos del “arte por el arte” del siglo XIX. Ellos son los polos “cultural” y “fruitivo” que marcan un cambio histórico entre el arte medieval ligado a la corte y el arte en el período capitalista ligado al mercado. En el primero habría un predominio de funciones de tipo religioso y en menor medida de entretenimiento de la corte. El desarrollo del capitalismo, el proceso de secularización que abrió y la desaparición del mecenas reemplazado por el mercado, produjeron la disminución del valor “cultural” a cambio del “fruitivo”, aunque el primero no haya desaparecido del todo. La aparición de la reproductibilidad técnica fortalecería este segundo polo, abriendo nuevas posibilidades.

En el teatro, por ejemplo, el espectador observa un personaje representado en un cuerpo humano y no puede separar ambos aspectos. En el cine, en cambio, la mediatización de la maquinaria produce una relación más lejana y permite al actor no tener que interactuar con el público según sus reacciones, y en el espectador, por su parte (un poco lo que intentaba Brecht por vía de un teatro épico) produce una mirada donde el espectador podría actuar como crítico. De conjunto, ésta y otras técnicas del cine tienen el efecto de un “*shock*” que produce un cambio en la percepción que se viene incubando en la vida de las metrópolis modernas, que suponía *shocks* permanentes. Para Benjamin, las técnicas del cine preparaban a su manera a los hombres para poder habituarse a una vida en la ciudad que necesitaba de una nueva forma de percepción. Hay aquí una definición de una importante característica dada por Benjamin al arte: su capacidad de expresar “demandas” que todavía no están resueltas en la realidad (aunque sí incubadas) y con ello aparecer como “adelantado” a ella. El cine respondía a una necesidad planteada en la vida cotidiana, ampliaba y enriquecía la percepción²³.

22. Bs. As., Sudamericana, 1987.

23. Aquí hay una diferencia importante entre el resto de los autores y Benjamin, quien hizo del análisis de la vida cotidiana en las ciudades (lo cual evoca a Simmel) uno de sus temas predilectos. Aquellos pertenecientes a la Escuela de Frankfurt, como veremos, profundizaron esta diferencia y fue hacia el final de su carrera que Lukács modificaría sus posicionamientos al respecto, sobre todo en su *Ontología del ser social*.

La reproductibilidad técnica suponía, además, una relación distinta del arte con las masas, ampliando las posibilidades de llegada a grandes públicos. La reflexión sobre el espectador como crítico que hacía Benjamin incluía un debate más concreto con ciertos “especialistas” que, desdeñosos de las masas a las que criticaban por ir al cine a buscar mero entretenimiento y se parapetaban detrás del “ritual” de observación artística del que ellos eran sacerdotes. Pero, contesta Benjamin, en primer lugar no está nada mal entretenerse: es lógico que las masas después de estar todo el día trabajando busquen algún tipo de dispersión. En segundo lugar, dirá, esta búsqueda de entretenimiento no necesariamente elimina la capacidad crítica. Aquí sienta Benjamin importantes bases para un modelo de percepción distinta a la de los polos tradicionales en el terreno artístico: la crítica de las masas es una crítica relacionada a su propia práctica vital, es decir, no atada a la autonomía social del arte propia de la burguesía que si bien lo había ayudado a desprenderse de la función religiosa, lo mantenía alejado de las masas.

Este planteo de unir arte y práctica vital, propio de las vanguardias históricas y eje central de sus manifiestos, es la alternativa que Benjamin busca también en el terreno de la crítica como una nueva posibilidad de percepción. Benjamin utiliza, para ejemplificar lo que habría que lograr con esta nueva relación, las dos actitudes actualmente disponibles para tomar frente a un edificio: la contemplación propia del turista, y el uso como espacio propio del que lo habita. Una percepción distinta sería poder apreciar el edificio en estos dos aspectos reunidos, es decir, una percepción propia de una vida donde lo estético no esté erradicado de la vida cotidiana y elevada al limbo de “lo bello” o lo “artístico” donde sólo algunas almas bellas habitan. Así, si se ha perdido el fundamento cultural, Benjamin tampoco considera que debemos conformarnos con el polo frutivo. Deberá darse otro fundamento para el arte: el político. No se refiere a algún tipo de precepto para el arte derivado de una afiliación política dada, sino político en tanto práctica activa y conciente opuesta a la pasividad de la percepción cultural o frutiva, y que por ello se relaciona con la vida cotidiana y con la actividad de las masas y sus posibilidades de uso.

Tal percepción ni arte son posibles, dirá Benjamin, en los marcos de la sociedad capitalista. Para ello se necesita un cambio en la sociedad, a la que los artistas no siempre ven de forma precisa. No sólo en la crítica a los dadaístas por nihilistas en este texto, sino también en su artículo sobre el surrealismo ya citado, marcará Benjamin los límites de las posiciones políticas de muchos vanguardistas: si bien considera que deben “ganarse” las “fuerzas de la ebriedad” que representarían los vanguardistas “para la revolución”, ve que éstos no comprenden la etapa “constructiva” que ésta necesita tanto como la destructiva. Pero en esas fuerzas desatadas y en muchos de sus ataques Benjamin ve elementos importantes para una crítica y práctica revolucionaria en el terreno del arte. A ello se refiere cuando propone un

fundamento “político”, entendido en sentido amplio, si bien un contexto acuciante de esos años y de su propio país llevará esta discusión a un terreno más directamente de lucha política con que cierra su artículo: se trata nada menos que del ascenso del fascismo, que mostraba los peligros que supone ciertos “usos” del arte por parte de la burguesía. El fascismo utilizaba el arte para propaganda del régimen, cuya percepción respondería al modelo “cultural” de percepción, acrítica, y también hace uso de los medios técnicos: en suma, aquello que podría ser utilizado para ampliar la percepción se utiliza para embotarla y ocultar sus intereses. Ahí hay una pelea a dar, evidentemente, y al parecer en estos años la pelea no se consideraba ni ganada ni perdida.

LA DECEPCIÓN

Desde la perspectiva de la negatividad social del arte adoptada por Adorno y Horkheimer, ¿qué podría esperarse opinarán de esa mayor cercanía con las masas, esa actitud más crítica pero también de búsqueda de entretenimiento de que hablara Benjamin? Casi al revés, para los autores de *Dialéctica del iluminismo* ese acercamiento malogra definitivamente sus posibilidades críticas: su uso reaccionario en pos de los intereses de la burguesía es la afirmación de la sociedad tal cual está. Sobre todo a partir del desarrollo del cine de Hollywood, los autores señalarán que el cine es una rama de la misma industria capitalista, y los industriales cinematográficos están relacionados con los de otras ramas, por lo cual tienen intereses en común que defender. De allí se derivan varias consecuencias.

Si Benjamin decía que el acercamiento del arte a las masas permitía más crítica por parte de éstas y que el arte “prefiguraba” elementos aun dispersos en la vida social y de esa manera ayudaba al hombre a relacionarse con ella, Adorno y Horkheimer ven entre la industria cultural y la realidad hay una continuidad que es perjudicial, obturando las capacidades críticas: cuando uno sale del cine a la calle, dirán, no nota que haya muchas diferencias entre los dos ámbitos, y uno puede considerarse aún dentro del mundo de la película. Peor, “los golpes que uno recibe del personaje del cine” nos habitúan a soportar los golpes en la vida real, acostumbrándonos a una realidad dada. Por ejemplo, la industria cinematográfica descubre que los reyes como personajes no funcionaban porque no permitían la identificación; y se comienza entonces a poner como protagonistas a “gente común” que progresa “con su propio esfuerzo”. Eso produce en el espectador una identificación según la cual también considera que puede llegar al éxito con su esfuerzo, o bien que tal éxito depende, como en muchas películas, de factores azarosos. En ambos casos, lo que no se percibe es que la falta de “éxito” en la vida propia no responde a motivos individuales sino a limitaciones sociales, más precisamente, a un sistema que preserva la vida lujosa de unos a costa de la miseria de la gran mayoría. El cine se va conformando, en

la descripción de *Dialéctica del iluminismo*, en una asombrosa máquina de manipulación de la burguesía en pos de sus intereses de dominación, lo que llamarán la “industria cultural”.

Otro punto donde parecemos estar en las antípodas de lo dicho por Benjamin es en lo que respecta a la separación entre el tiempo de trabajo y el tiempo de ocio. Para los frankfurtianos, cuando las masas se “entretienen” en el cine a la salida de sus trabajos, siguen a merced de los capitales industriales, porque el cine y la industria cultural utilizan las mismas formas de producción que existen en la fábrica. Otra contraposición clara hay en lo que respecta a las necesidades: si para Benjamin el arte aportaba en necesidades que tenía el hombre en su vida cotidiana, para Adorno y Horkheimer es la industria cultural la que crea pseudo-necesidades y las satisface estandarizadamente, prefigura necesidades que no son del público sino de la propia industria cultural. Pero hay más: incluso la rebeldía y los gestos anti-industria cultural son producidos por la misma industria, con lo cual están contemplados y manejados dentro de su propio sistema. En este punto Adorno y Horkheimer oponen la industria cultural a las vanguardias históricas, aunque evalúan negativamente lo que ha hecho con ellas la industria cultural: los gestos de rebeldía que en las vanguardias era una verdadera crítica respecto de la institución del arte, la industria cultural los reproduce como “mentira”: ella misma produce las ideas que la critican. La vanguardia era la antítesis a la industria cultural pero sus ataques son justamente los retomados por esa industria para absorberlos.

Estos distintos planteos de Benjamin y Adorno y Horkheimer aquí esbozados dibujan muchas preocupaciones en común pero distintas perspectivas para el cine y del conjunto del arte, desde el entusiasmo de las vanguardias que acompañaron a la revolución, al fascismo. Muchas de las posibilidades fueron truncadas, sin duda, visto el panorama desde hoy. Las diferencias son las que parecen dibujar en el desarrollo del cine los cambios sociales y políticos transcurridos de uno a otro momento de enunciación. De las esperanzas de Benjamin a la decepción de Adorno y Horkheimer alrededor de las manifestaciones artísticas vueltas “industria”. Ya no sólo no son expresiones críticas sino que funcionan como ideologías en su peor acepción, como falsa conciencia, como mitificación y aun peor, manipulación²⁴. Finalmente, la “civilización” había engullido a la cultura y ésta se había vuelto irremediablemente contra las posibilidades utópicas del arte.

Contra ese “carácter afirmativo de la cultura”, según reza un título de Marcuse (afirmativo en el sentido de conservador del *statu quo*), Adorno encontrará cada vez menos ejemplos de un arte emancipatorio. Si bien en *Mínima Moralía* mantiene el carácter desmitificador que conserva todo tipo de arte como definición, ninguna de las expresiones que analizará parecen

24. Las elaboraciones posteriores de Debord, aunque proveniente de otra tradición, culminaría este camino postulando *La Sociedad del espectáculo*, donde discute con muchos de los representantes del marxismo occidental.

ser buenos ejemplos: el jazz, por ejemplo, va a parecerle una moda que “se burla de las trabas y al mismo tiempo las convierte en norma”²⁵.

Una vez más, la falta de atención a otros planteos contemporáneos llama la atención. No sólo en Europa el arte servía a fines reaccionarios. No sólo el fascismo hacía propaganda del régimen reprimiendo las expresiones artísticas y culturales críticas y buscando sus propios nuevos bufones para la corte. En el año 1934, Stalin a través de Zdanov instauraría la doctrina del “realismo socialista”, obligatoria para todo artista que quisiera considerarse “amigo” de la revolución. El stalinismo de igual manera imponía al arte estas restricciones y no sólo ya no le permitía ser “desmitificador” sino que se estaba convirtiendo en un recurso privilegiado para fundar un nuevo mito, el de Stalin, como caracterizan para el año ‘38 Breton y Trotsky en el “Manifiesto por un arte revolucionario independiente” (y que Trotsky ya había esbozado en *La revolución traicionada*)²⁶ declamando: “He aquí lo que queremos: La independencia del arte –por la revolución; la revolución –por la liberación definitiva del arte”.

En esta caso, la cerrazón es también un problema político. En el caso de Lukács en particular, si bien fue quizá el que más de cerca sufrió los vaivenes de la política stalinista, su defensa del realismo en la polémica del ‘38, si bien estaba lejos de defender el naturalismo ramplón propulsado por Zdanov, estaba lejos también de pronunciarse cabalmente en contra, sobre todo teniendo en cuenta que no sólo se trataba por esos años de mantener en el ostracismo a la tradición artística previa, sino de procesos judiciales, purgas, asesinatos y campos de concentración. En cuanto a los otros autores, con la excepción de Benjamin ya señalada, la crítica al dogmatismo stalinista no parece haber superado el prejuicio que éste difundiera contra la oposición soviética encarnada en las acusaciones por trotskismo con que Stalin persiguió a toda la oposición, y no se encuentra hasta más adelante, cuando había caído en desgracia.

ALGUNAS CONCLUSIONES

A lo largo de su historia los hombres y mujeres en el arte hemos imaginado nuevos mundos, rescatado viejos, modelado otros, desarrollado nuevas formas de producirlo y de recibirlo; hemos buscado entretenimiento, fugas, afirmaciones, expresado deseos y limitaciones, atacado o defendido pareceres e intereses.

Trotsky, en medio de los acuciantes problemas que se le plantearon a la revolución rusa, postuló al arte, en *Literatura y revolución*, como el mejor termómetro para medir el avance del socialismo allí donde la clase obrera

25. Adorno, *Minima Moralia*, Madrid, Akal, 2004. La referencia al jazz es de *Dialéctica del iluminismo*, op. cit.

26. El “Manifiesto...” se encuentra como apéndice de *Literatura y revolución*, Crux, 1989. *La revolución traicionada*, La Paz, Crux, s/f.

había tomado el poder por primera vez: los problemas materiales de subsistencia serían urgentes y decisivos en una primera etapa, pero su sustentación permitiría el avance de una actividad que por sus características necesita ocio, dedicación y espacio que le están vedados a las grandes mayorías en las sociedades de explotación. Contra Nietzsche, quien presagiaba que sin tensiones sociales el arte perdería sustancia, Trotsky nos hablaba de la formación de “nuevos” partidos, artísticos, y de un arte no separado de la vida, imbricado en los objetivos que la sociedad se proponga llevar a cabo liberada de la explotación. Desde esta perspectiva, cuando abordó los análisis que de él se hacían en su contexto social y político, definió, diferenciándose de las críticas mecanicistas, que el arte no es un espejo que meramente refleja la realidad, y diferenciándose de las críticas románticas, que tampoco es un martillo que puede moldearla a su gusto, sino una “vívida interacción” entre elementos objetivos y subjetivos (la realidad social en que se producen, los medios a su disposición, los intereses sociales concientes o no del artista, la psicología del artista, la tradición artística en que se enmarca y con la que quiere confluír o romper, etc.), y por ello, aunque no fuera ésta su función, en buena medida servía también de “termómetro” amplio de la realidad social, y de hecho tales múltiples determinaciones eran las que lo salvaban de una “eterna repetición”²⁷. Por ello la crítica ameritaba tener en cuenta tanto aspectos sociológicos, psicológicos y formales, sin reducción unilateral a uno de ellos. Pero, también por ello, el arte no estaba exento de su “utilización” política, ya sea para anunciar una sociedad distinta como para ser cobertura ideológica de los intereses dominantes, en los distintos sistemas sociales. Y supondría, creemos, que así como es difícil afirmar que el arte en estadios históricos previos haya estado exento de servir a los intereses de los grupos dominantes aun sin el desarrollo de la industria cultural, difícil es decir que en el capitalismo está completamente subsumido a ella. En todo caso, todo análisis del arte y la cultura necesita un tratamiento histórico concreto de estos elementos y sus contradicciones.

Los marxistas occidentales intentaron dar cuenta (con diferencias importantes entre sí) de los fenómenos artísticos centrales de la época, como las vanguardias, el desarrollo de la cultura de masas o la apreciación

27. Tratando de dar cuenta de los efectos de la revolución rusa en el terreno artístico y cultural Trotsky iniciaba su libro planteando: “Los acontecimientos se preparan por los hombres, se realizan por los hombres y reinfluyen a su vez sobre los hombres y les hacen cambiar. El arte, directa o indirectamente, refleja la vida de los hombres que hacen o viven los acontecimientos. [...] Si la naturaleza, el amor o la amistad no estuvieran ligados al espíritu social de una época, la poesía lírica hubiese dejado de existir hace largo tiempo. Un viraje profundo en la historia, es decir una nueva ordenación de las clases en la sociedad, altera la individualidad, sitúa la percepción de los temas fundamentales de la poesía lírica bajo un ángulo nuevo, y salva así al arte de una repetición eterna” (“Introducción” a *Literatura y revolución*, op. cit.).

de determinados autores y corrientes artísticas. Una base común a todos ellos fue ver al arte como crítica de la realidad y utopía posible contrapuesta al capitalismo, engarzando así su posicionamiento desde el marxismo con temáticas e intereses previos. Esta definición sería mantenida teóricamente, pero las posibilidades de ponerla en práctica, después del fascismo, surgió cada vez más como decepción. De conjunto, trataron muchos problemas centrales para cualquier teoría estética o cualquier crítica cultural, pero lo apropiado de las preguntas no da, sin embargo, ni unanimidad ni corrección en las respuestas.

Las distintas respuestas formuladas frente al surgimiento y extensión de la industria cultural pueden pensarse como distintas reelaboraciones de la preocupación simmeliana por la “tragedia de la cultura” que permeó su formación y algunas de sus elaboraciones posteriores, aunque en sus desarrollos se fueron anclando y enlazando con otras tradiciones filosóficas.

Lukács fue, quizás, quien en su ruptura con el neokantismo previo y su adopción del marxismo, más inspiración había encontrado en Hegel. Su crítica en las décadas del '30 y '40 estuvo siempre más centrada en el contenido de las obras mismas que en su forma de producción y recepción. Luego de haber considerado de conjunto la producción de las vanguardias históricas y de otros autores del siglo XX como “arte decadente” en su cruzada por el realismo²⁸, años después y sobre todo en *Estética y Ontología del ser social* redefiniría sus posiciones presentando al arte ya no como algo separado de la vida sino como forma de “trabajo” humano no alienado, característica esta última que el capitalismo tenía como base y había vuelto preponderante, es decir, trataría de definir al arte como actividad humana que encuentra distintas características en función del sistema social en que se inscribe. Buscaba fundamentación en su lectura de los “Manuscritos del '44” de Marx y la categoría de cosificación (ya un eje en *Historia y conciencia de clase* aunque según él mismo, tomado en términos fenomenológicos y no ontológicos): si el arte podía también en buena medida aparecer como utopía en el capitalismo era porque su carácter concreto, no cuantificable en tiempo y subjetivizante, se contraponía a la forma de trabajo instrumental y alienante del capitalismo²⁹.

Bloch, quien había contribuido a la ruptura de Lukács con el neokantismo pero más ambiguamente se había asumido como marxista, matizará en *El principio esperanza*³⁰ algunas apreciaciones sobre su previa defensa de distintas corrientes subjetivistas (a las que llama teorías productivas), señalando que si bien éstas tenían la ventaja de no caer en una visión estática del mundo como otras corrientes objetivistas (a las que llama teorías

28. Es significativo, por ejemplo, que en análisis de este periodo de furor realista, este tipo de planteos se enlacen con una diferenciación hecha entre el “ciudadano” y el “burgués”, aplicada a Hölderlin, donde también resuena fuerte Simmel (en *Goethe y su época*, Barcelona, Grijalbo, 1968).

29. Lukács, *Estética I*, Barcelona, Grijalbo, 1982.

30. Madrid, Aguilar, 1977.

reproductivas por su anclaje en la teoría del reflejo), tienen la debilidad de pretender que lo objetivo, por ejemplo la naturaleza, tiene nuestra misma lógica y no una propia, volviendo imposible la reconciliación de lo objetivo y lo subjetivo que más que nunca era necesaria vistas las consecuencias de los avances de la sociedad capitalista. Esas posibilidades de alianzas entre lo objetivo y lo subjetivo que el capitalismo como pocos sistemas sociales mina (por ejemplo del hombre con la naturaleza) son las utopías a construir que en el arte encontraban muchas veces expresión.

Benjamin, si bien murió antes de ver algunos desarrollos como el cine de Hollywood, vio las atrocidades que se escondían tras las expresiones de progreso tan festejadas bajo el capitalismo, y remitiendo a los intereses que este progreso ocultaba, explicó la tragedia de Simmel en términos de enfrentamientos entre opresores y oprimidos: en sus últimos escritos dejó una reflexión sobre el avance de la “civilización” a costa del desarrollo subjetivo de los hombres: en tanto todo acto de civilización implica un acto de barbarie, es decir, está basado en los padecimientos de las mayorías cuyo sufrimiento es acallado por las pompas del progreso, la historia y la cultura que conocemos suelen ser las de los vencedores, si bien en ella está también incubando la de los oprimidos. Su apuesta fue a que, alguna vez, esa historia y cultura rediman ese pasado, aunque dirá que, por ahora (refiriéndose particularmente al fascismo), “no han dejado de vencer”³¹.

Para Adorno y Horkheimer, según lo desarrollado en la primer parte de *Dialéctica del iluminismo* dedicada a la definición del “Concepto de iluminismo”, que es el marco teórico a sus planteos, el fenómeno criticado expresa el avance de la ilustración entendida como voluntad de dominación del hombre sobre la naturaleza bajo una racionalidad instrumental, que se remontaría, como ejemplifican, a los tiempos antiguos, según la metáfora que encuentran en *La Odisea*. Pero, si el tratamiento dado por el capitalismo al arte responde a una lógica que lo precede de tanto tiempo atrás, ¿lo propio del capitalismo es sólo producirlo de manera industrial? Aquí, si podíamos aducir que Adorno y Horkheimer habían alcanzado fenómenos novedosos en el terreno cultural propios del capitalismo, la extensión de esa lógica hasta los confines de los tiempos le sacan historicidad y concreción y parece más una historia del desarrollo intrínseco de “las ideas” que de las determinaciones del arte dentro del desarrollo del sistema capitalista. Si se ha criticado cierta ingenuidad mecánica en los planteos de Benjamin por basar sus esperanzas en desarrollos tecnológicos³², sin duda Adorno y Horkheimer pecan de una abstracción

31. Benjamin, “Sobre el concepto de historia” en Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, Bs. As., FCE, 2003.

32. Bürger en *Teoría de la vanguardia* (Barcelona, Península, 1997), critica a Benjamin en este sentido. Creemos que de lo citado anteriormente queda clara la doble posibilidad que Benjamin veía inscripta en ese desarrollo, y por otro lado, que tal determinismo económico no sólo está lejos de Benjamin sino que fue uno de sus principales enemigos a lo largo de sus escritos.

ahistórica en sus fundamentos, que hace ver los nuevos problemas planteados alrededor de la emergencia de la industria cultural como una faceta más de un espíritu instrumentalista que avanza inmanentemente, arruinando, en el mejor de los casos, sus aportes más originales sobre la industria cultural de masas que son las que utilizamos en la comparación con Benjamin. Decimos en el mejor de los casos porque en el peor, el marco teórico en que se inscriben responde más bien a otra tradición filosófica alemana, antirracionalista, cercana a una ya vieja “voluntad de dominación”, que los posicionan demasiado cerca de Nietzsche, o a la crítica del tecnocapitalismo de Heidegger, ambos críticos del capitalismo, pero no precisamente por izquierda³³.

En segundo lugar podemos decir que, tanto desde su formación neokantiana, como desde su posterior combinación con las nuevas categorías marxistas en discusión con la socialdemocracia alemana, y considerando el escaso o nulo tratamiento tanto de lo planteado por otros marxistas como por otros teóricos del arte y la cultura, se mantuvieron siempre dentro de los problemas de la tradición filosófica alemana, amplia en comparación con otras culturas nacionales, pero estrecha para los problemas de la época. En este sentido el mismo Jay, cuyo libro dedicado a estos autores es, en general, de tono favorable a ellos, los tilda de “provincianos”³⁴.

Finalmente, queremos volver a algo planteado lateralmente a lo largo de la nota. Muchas de las reivindicaciones del marxismo occidental son lecturas

33. A diferencia de Lukács, quien había atacado estas corrientes y sus vertientes en la filosofía alemana en *El asalto a la razón* (quizá con el defecto opuesto, dando demasiado crédito a la razón), los paralelismos entre los frankfurtianos y Heidegger han sido señalados por varios autores. Jay señala por ejemplo que el avance de la “racionalidad técnica” que preocupaba a los frankfurtianos estaba en sintonía de varios académicos políticamente antagónicos desde el período de Weimar, entre ellos Heidegger (Jay, op. cit., p.438), consecuencia del avance de la racionalidad instrumental que consideraban definitoria del hombre, dominador prepotente más allá del capitalismo como sistema social, aunque expandida y festejada como nunca antes a partir de la ilustración. Sin duda esto encuentra eco (como Jay reconoce aunque trata de diferenciar) en la crítica heideggeriana a la filosofía moderna desde Descartes en adelante, la cual, en su voluntad racionalista de dominar al objeto y exaltar al sujeto como base de la filosofía, usaría la técnica no ya como modo de “desocultación” del mundo sino como modo de dominación donde la naturaleza y los hombres son considerados “recursos disponibles” (Heidegger, “La pregunta por la técnica” (1953) en *Conferencias y artículos*, Barcelona, del Serbal, 1994). Claro que la alternativa de Heidegger no sería cuestionar ni eliminar los intereses de clase y el sistema social que permiten tratar a los hombres como “recursos” plausibles de explotación, incluso a costa de en ello destruir su propio mundo (más bien lo contrario, como es sabido, fue adherente y funcionario nazista), sino una vuelta a la filosofía clásica griega fundamentada en el “asombro” como actitud hacia el mundo (parece que a Heidegger, la posesión de esclavos no era una forma de dominación o instrumentalismo de los hombres). Estos tópicos, habituales en y marcados por, la entreguerra y posguerra, seguirán influyendo en generaciones posteriores aunque se desplazarán sobre todo hacia Francia (ver en esta misma revista Claudia Cinatti, “Pensamiento de la insumisión o filosofía de la resignación”).

34. Jay, op. cit.

construidas poniendo más atención en lo que uno quisiera reivindicar más que en lo dicho por sus autores. Puede ser claro que la versión mecanicista y economicista de la socialdemocracia tiene poco que ver con las concepciones marxistas, pero ello no significa que cualquier subjetivismo polarizado sirva de alternativa y logre dar cuenta de problemas como el desarrollo histórico, que en versiones como las de *Dialéctica del iluminismo* no son menos abstractas que las ideas de “progreso”. Puede ser claro que ni por formación ni por muchos de los planteos posteriores Lukács no fue un stalinista como se lo suele pintar (por lo general para eliminar al marxismo de conjunto más que para defender alguna otra vertiente), pero también está claro que tampoco fue un adalid de su crítica.

Las críticas, que la mayoría de estos autores fueron desarrollando, a las ideas de progreso, al positivismo y al festejo de la ilustración, que en buena medida veían presentes en versiones “objetivistas” del marxismo (y de las cuales se separaron apelando a tradiciones como la de Hegel y haciendo hincapié en temáticas “subjetivas”, como el arte, el psicoanálisis, la gnoseología, incluso la religión, componentes del “marxismo cálido” que defendiera Bloch contra el economicista “marxismo frío”), estaban más dirigidas al marxismo de la Segunda Internacional que fue el que conocieron como dominante en la Alemania donde se formaron que al dogma stalinista que revelaría un etapismo y positivismo similar. Y, en buena medida, la construcción del “marxismo occidental” como anti-stalinismo germinal es más bien de los años ‘50, cuando, con la crisis provocada por la desestalinización, muchos autores como Merleau Ponty retoman autores como Lukács como alternativa al marxismo “oficial” (del mismo modo que Lefebvre rompería con PC francés y criticaría el dogmatismo al que había contribuido). Algunos años después, con el surgimiento de la nueva izquierda, estos autores cobrarían peso nuevamente como vertiente marxista antidogmática, aunque concretamente algunos de ellos como Adorno se opondría a eventos como los del ‘68 al punto de pedir la intervención policial contra los estudiantes.

Anderson señala que los “desplazamientos temáticos” hacia los temas artísticos y culturales que caracterizaban al marxismo occidental, y la tradición misma, responde a que: “de 1924 a 1968, el marxismo [...] avanzó por un interminable rodeo lejos de toda práctica política revolucionaria. En el plano más profundo, el destino del marxismo en Europa fue regido por la ausencia de grandes levantamientos revolucionarios después de 1920 [...] También fue, inseparablemente, un resultado de la stalinización de los partidos comunistas, herederos formales de la revolución de Octubre, lo cual hizo imposible una genuina labor teórica dentro de la política aun en ausencia de todo levantamiento revolucionario, lo que, a su vez, contribuyó a impedirlo. Así, la característica oculta del marxismo occidental en su conjunto es que se trata de un producto de la *derrota*”³⁵. Pero es a partir de la posguerra que derroteros como los de Adorno y Horkheimer encuentran esa circunstancia

35. Anderson, *Consideraciones sobre el marxismo occidental*, México DF, Siglo XXI, 1998.

como conclusión de sus propios desarrollos teóricos, incluso justificada. Si, como dice Jay, el “llamamiento a una *praxis* era un elemento frecuente en la obra anterior [a 1940] del Institut”³⁶, aunque no se expresara en propuesta programáticas, después del exilio norteamericano la renuncia a la *praxis* sería incluso considerada una virtud: “La unificación de la libertad como razón y como acción que se autorrealiza se había roto. La Escuela de Francfort, siguiendo sus instintos iniciales, sólo podía escoger la razón, incluso en la forma negativa, silenciosa, en que podría hallársela en la pesadilla administrativa del siglo XX. La teoría, parecían decir Horkheimer y los otros, era la única forma de *praxis* todavía accesible a los hombre honestos”³⁷. El lenguaje y los temas académicos que los caracterizaban por su origen eran ahora una opción tomada. En este sentido, los fenómenos políticos que les tocaron vivir y que marcaron el cambio en las definiciones del arte y la cultura de utópicas a manipuladoras, son los mismos que los llevaron a muchos de sus autores del entusiasmo por una “teoría crítica” a una “teoría negativa” para la cual toda afirmación utópica y más aun, acción dirigida a alcanzarla, encierra el peligro de una nueva decepción, justificando así el divorcio con la *praxis* y señalando incluso su “peligrosidad” argumento que Adorno utilizara por ejemplo para oponerse a los procesos del ‘68. Es quizá este el punto por el cual, tras un furioso antidogmatismo (en pelea con un dogmatismo ya hace tiempo caído en desgracia donde la mayoría de las veces incluyen al marxismo de conjunto o del que apenas rescatan a Marx), que muchos renegados de antaño, como los que mencionamos al principio de esta nota, buscan en esta tradición argumentos.

De tal forma, el marxismo occidental, erigido en el antidogmatismo por excelencia, aun hoy es retomado como punto de apoyo para autoconsiderarse antidogmático por intelectuales de todo tipo de tendencias, en muchos casos desdibujando los problemas reales y las contradicciones que tal tradición produjo, y afiliándolos y separándolos de temáticas y autores que no eran un problema aun en su época (opositores de un Engels, por ejemplo, al que citaban elogiosamente, y que muy posteriormente fue adjuntado a la herencia mecanicista de la socialdemocracia), y omitiendo, muchas veces, los que si lo eran pero fueron recibidos en silencio (como el avance del stalinismo en los años ‘30). Decimos que, si bien cada uno de los casos es distinto y puede discutirse sus distintos posicionamientos políticos, debe señalarse que estas “genealogías” son construcciones posteriores y no exentas de motivaciones políticas propias, lo cual no es un problema en sí pero requiere aceptar ese carácter y ser más dialéctico en los problemas que también conlleva.

36. Jay, op. cit., p.430.

37. *Ibidem*, p. 450.